

Université de Montréal

**C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde.
La sourditude par la bande dessinée**

Par
Véronique Leduc

Département de communication
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D) en communication

Novembre 2015

© Véronique Leduc, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée:

C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde.
La sourditude par la bande dessinée

Présentée par:
Véronique Leduc

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Thierry Bardini, président-rapporteur
Département de communication, Université de Montréal

Line Grenier, directrice de recherche
Département de communication, Université de Montréal

Kim Sawchuk, membre du jury
Département de communication, Université Concordia

Charles Gaucher, examinateur externe
École de travail social, Université de Moncton

Jean-Philippe Beaulieu, représentant du doyen de la FESP
Département des littératures, Université de Montréal

Résumé

C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde. La sourditude par la bande dessinée est une recherche-crédation composée d'un essai doctoral et d'une bande dessinée - une bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise (LSQ) et en français (BD*) - produite à partir d'extraits de rencontres avec des personnes sourdes et des membres de ma famille entendants réalisées dans le cadre de la thèse. Par une démarche exploratoire, la recherche vise à documenter et à réfléchir à ce que cela fait de vivre comme personne sourde, à la sourditude comme devenir, à l'entendance comme concept pour réfléchir à certains rapports de pouvoirs ainsi qu'aux enjeux communicationnels, technologiques et médiatiques soulevés par les perspectives épistémologiques sourdiennes.

C'est en partant du postulat que l'oppression est ce qui est éprouvé à travers des pratiques quotidiennes souvent bien intentionnées (Young, 1990) et avec le désir de composer avec l'exigence du multiple (Deleuze et Guattari, 1980) que s'est développée la question générale de la thèse : En la posant comme un devenir complexe, comment l'expérience singulière de la sourditude, son affectivité et son effectivité se conçoivent, s'actualisent et se communiquent-elles? Cette question se pose dans son articulation avec le lieu où elle prend forme, à savoir la réalisation d'un essai doctoral et d'une BD*, dont le processus sert de milieu exploratoire à diverses questions d'ordre philosophique, théorique, épistémologique, éthique, artistique et politique qui, à leur tour, nourrissent la démarche.

Utilisant la vidéo comme forme d'écriture apte à rendre compte de la tridimensionnalité des langues des signes et de leurs composantes linguistiques, la BD* est produite sous forme de chapitres vidéo diffusés sur un site Internet. Produite en noir et blanc, elle comporte des vidéos de protagonistes signant la LSQ, éditées avec un effet de dessin animé, des textes en français disposés dans des phylactères et des arrière-plans édités avec un logiciel de graphisme.

Écrit sous forme de dissertation, l'essai comporte cinq chapitres. De façon sommaire, **l'introduction** présente la recherche-crédation, la question de recherche et les différentes parties de l'essai; **le chapitre 1** intitulé « Les possibles de la sourditude » met en jeu quelques éléments afin d'appréhender la sourditude dans sa complexité, problématise et historicise la sourditude en tant que processus, devenir et appartenance, théorise diverses dimensions de l'oppression, interroge l'expérience subjective comme site de savoirs et propose une analyse critique du concept de sourditude; **le chapitre 2** intitulé « Parcours de recherche-crédation » s'articule autour de la démarche de réalisation de la BD*, documente mon approche de la recherche-crédation, interroge ma posture épistémologique à travers le paradoxe de vouloir contribuer à « faire entendre des voix sourdes », discute des enjeux soulevés par l'écriture vidéographiée, s'intéresse aux enchevêtrements du cinéma et de la sourditude sous divers angles et discerne certains enjeux relatifs à la situation de la BD* aux confins des codes de la littérature, du cinéma et de la BD; **le chapitre 3** intitulé « La production de la bande dessinée » s'attarde de façon plus précise aux diverses étapes de réalisation de la BD*, aborde les rencontres réalisées avec cinq Sourd-es et quatre membres de ma famille entendants, documente le processus de production et postproduction de la BD* en soulevant certains enjeux sur le plan de la traduction et du montage, analyse de façon critique l'Internet comme plateforme de diffusion et présente le site Internet www.BDLSQ.net; **la conclusion** intitulée « Quelques enjeux posés par la sourditude » propose certaines réflexions issues des rencontres, interroge la question des technologies à travers la notion de sourditude et du handicap, amorce une réflexion sur l'agentivité conférée par les *media* numériques et se termine en soulevant quelques enjeux politiques et éthiques concernant le développement des études sourdes et des perspectives sourdiennes.

Mots clés : sourditude, bande dessinée, art numérique, littérature signée, vidéo, transmedia, études sourdes, études critiques sur le handicap, études culturelles, intersectionnalité, audisme, langue des signes québécoise.

Résumé en LSQ

Le résumé en LSQ est disponible à l'adresse Internet suivante :

V. Leduc. 2016. « C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde. La sourditude par la bande dessinée ». Résumé LSQ. En ligne: <https://vimeo.com/190658903>

Résumé en ASL | Abstract in ASL

Abstract in ASL is available on the following website :

V. Leduc. 2016. "It Fell on Deaf Ears. Deafhood by Graphic Signed Novel". PhD thesis, ASL Abstract. Online: <https://vimeo.com/190659491>

Résumé en anglais | Abstract in English

It Fell on Deaf Ears. Deafhood by Graphic Signed Novel (*C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde. La sourditude par la bande dessinée*) is a research-creation project consisting of a doctoral essay and a bilingual graphic signed novel in Québec sign language (LSQ) and in French, produced from excerpts of encounters with Deaf people and with members of my hearing family that have been carried out as part of the thesis. Through an exploratory process, the project seeks to document and to reflect upon what it means to live as a Deaf person, about Deafhood as becoming, about hearingness as a concept that can be used to think about certain power relations, as well as about the communicative, technological and media issues that arise from deafian epistemological perspectives.

From the assumption that oppression is experienced through often well-intentioned everyday practices (Young, 1990), and from an interest in dealing with the requirement of multiplicity (Deleuze and Guattari, 1980), was developed the broad question of the thesis: while positioning it as a complex becoming, how can the singular experience of Deafhood, its affects and effects, be conceived, actualized and communicated? This question is posed through its articulation with the site where it takes shape, namely the creation of a doctoral essay and a graphic signed novel, the process of which serves as an exploratory site for various philosophical, theoretical, epistemological, ethical, artistic and political questions, which, in turn, feed the process. Using video as a form of writing that is able to account for the three-dimensionality of sign languages and of their linguistic components, the graphic signed novel is produced as video chapters distributed on a website. Produced in black and white, it features videos of protagonists signing in LSQ edited with a cartoon effect, French text inscribed in speech bubbles, and backgrounds that have been edited with graphic design software. The production team and the project are presented in LSQ, ASL, French and English on the website www.BDLSQ.net.

Written in the form of a dissertation, the essay includes five chapters. In summary, the **introduction** presents the research-creation project, the research question and the different parts of the essay. **Chapter 1**, titled “The Possibilities of Deafhood”, brings together elements that help us understand Deafhood in its complexity, problematizes and historicizes Deafhood as a process, becoming and belonging, theorizes various dimensions of oppression, questions the subjective experience as a site of knowledge, and provides a critical analysis of the concept of Deafhood. **Chapter 2**, titled “Trajectory of Research-Creation”, revolves around the process of making a bilingual graphic signed novel; documenting my research-creation approach, and questioning my epistemological stance through the paradox of wanting to make “Deaf voices heard”. The chapter further discusses issues raised by videographed writing, is interested in the entanglements of film and Deafhood from various angles, and identifies some questions related to the place of the graphic signed novel in relation to the confines of the codes of literature, film and the graphic novel. **Chapter 3**, titled “The Creation of the Graphic Signed Novel”, focuses more specifically on the various production stages of the graphic signed novel. It addresses the meetings held with five Deafs and four members of my hearing family, documents the production and postproduction processes of the graphic signed novel while raising some issues related to translation and editing, analyzes, in a critical way, the internet as a distribution platform, and introduces the website www.BDLSQ.net. The **conclusion**, titled “Some Challenges Posed by Deafhood”, offers some reflections stemming from the meetings, interrogates the question of technologies through the notions of Deafhood and disability, proposes a reflection on agency afforded through digital media, and ends by raising some political and ethical issues related to the development of Deaf studies and perspectives.

Keywords : Deafhood, graphic novel, digital art, signed literature, video, transmedia, Deaf Studies, Critical Disability Studies, Cultural Studies, intersectionality, audism, Quebec Sign Language.

Table des matières

Résumé	3
Résumé en LSQ	4
Résumé en ASL Abstract in ASL	4
Résumé en anglais Abstract in English	5
Table des matières	6
Liste des figures	9
Bande dessinée	11
Liste des sigles et termes utilisés	12
Remerciements	17
Avant-propos	20
Introduction	22
Recherche-création	22
Question et objectif de recherche	24
Posture de recherche	24
Présentation des parties de l'essai	25
Chapitre 1. Les possibles de la sourditude	28
1.1 Historiquer la sourditude	30
1.1.1 Es-tu s/Sourd ou quoi?	33
1.1.2 De la perte auditive au gain sourd	35
1.1.3 Handicap, langue, culture et colonialisme : différentes perspectives sur la sourditude	37
1.2 De l'appartenance	42
1.2.1 Limites de l'identité	43
1.2.2 Appartenir	43
1.2.3 Intersectionnalité	46
1.3 De l'oppression	48
1.3.1 Quelques enjeux d'oppression	49
1.3.1.1 Stigmatisation	49
1.3.1.2 Intériorisation de l'oppression	50
1.3.1.3 Passer laisser passer	52
1.3.1.4 Santé mentale	55
1.3.2 Déconstruction des rapports de pouvoir	56
1.3.2.1 Déconstruire l'altérisation	56
1.3.2.2 Déconstruire l'entendance	58
1.3.3 Les dimensions affectives de l'oppression	60
1.3.3.1 Orientation désorientation	61
1.3.3.2 Dissonance	63
1.3.4 Audisme et phonocentrisme	67
1.4 L'expérience comme site de savoirs	72
1.4.1 L'expérience subjectivement constitutive	72
1.4.2 Les savoirs situés	75
1.5 Mobiliser le concept de sourditude	78
1.5.1 Composer avec les limites d'un concept	79
1.5.2 Le devenir de la sourditude	82

Chapitre 2. Parcours de recherche-création	84
2.1 Quelques pourtours de la recherche-création	84
2.1.1 Penser/sentir (�) ce qui se passe	85
2.1.1.1 L’actualisation des potentiels.....	88
2.1.1.2 Apprivoiser le mouvement de l’incertitude	89
2.1.2 Typologie de la recherche-création.....	90
2.2 �mergence du projet	90
2.2.1 Bande dessinée	92
2.2.1.1 Bande dessinées sur la surdité et la sourditude	94
2.3 La recherche-création autour de la démarche épistémologique	100
2.3.1 Autoethnographie.....	103
2.3.1.1 De l’éthique relationnelle	104
2.3.2 Faire entendre les voix sourdes?	108
2.3.2.1 La voix	109
2.3.2.2 La prise de parole comme vecteur de reconnaissance	110
2.3.3 Artivisme	112
2.4 La création comme recherche ou l’usage de la vidéo comme forme d’écriture	114
2.4.1 �criture des langues des signes	115
2.4.1.1 L’écriture entendante	120
2.4.1.2 Une écriture en 3D pour une langue tridimensionnelle	123
2.4.2 Bande dessinée	125
2.4.2.1 Déconstruction des codes de la BD entendante	126
2.4.2.2 Transformation du processus d’écriture.....	134
2.4.2.3 Transformation de la posture située	136
2.5 La recherche autour du contexte culturel et médiatique	136
2.5.1 Le potentiel cinématographique : capteur du mouvement	137
2.5.2 Les représentations de la surdité et de la sourditude à l’écran.....	138
2.5.1.2 Stéréotypes et audisme dans les représentations cinématographiques	142
2.5.3 Le cinéma sourd	146
2.6 Un contexte médiatique aux confins de la littérature, du cinéma et de la BD.	149
2.6.1 Les phylactères: une déconstruction du sous-titre	149
2.6.2 Fictionnisation d’un propos documentaire	152
2.6.3 Différences de temporalité et de spatialité entre les codes littéraires, cinématographiques et b�d�esques	155
Chapitre 3. La production de la bande dessinée	157
3.1 Les rencontres	157
3.1.1 Participant-es	158
3.1.2 Les thèmes et le processus des rencontres	160
3.1.3 Les considérations éthiques	161
3.1.4 Le déroulement des rencontres	162
3.2 La production et la postproduction de la BD	166
3.2.1 L’équipe de production et de postproduction	167
3.2.2 La sélection des contenus	168
3.2.3 La traduction	169
3.2.4 Une websérie de docufiction?	172
3.2.5 Le montage de la bande dessinée.....	175
3.2.5.1 Le montage des contenus	176
3.2.5.2 La composition de l’espace visuel	178
3.2.5.2 Les phylactères et la synchronisation des langues	182

3.2.5.3 La bande et les effets sonores	184
3.2.5.4 Les effets visuels	186
3.2.5.6 La composition des arrière-plans	188
3.2.5.7 L'enregistrement de la bande dessinée	190
3.2.6 Le chapitre d'introduction	194
3.2.6.1 La page couverture	194
3.2.6.2 La présentation des protagonistes	196
3.2.6.3 Le générique.....	197
3.3 La diffusion de la bande dessinée	197
3.3.1 L'Internet comme plateforme de diffusion	198
3.3.1.1 L'accessibilité	198
3.3.2 Le site Internet www.BDLSQ.net.....	201
3.3.2.1 La présentation du projet, de l'équipe et des collaborations	202
3.3.2.2 Les choix esthétiques et politiques	203
3.3.2.3 Les formats de diffusion	203
Conclusion. Quelques enjeux posés par la sourditude	205
4.1 Bref retour sur les parties de l'essai	206
4.2 Quelques bribes de réflexion issues des rencontres	207
4.3 Technologies et sourditude	209
4.3.1 L'humain et les technologies	209
4.3.2 Technologies et handicap : codes d'erreur 400, 406 ou 409?.....	210
4.3.3 La cyborg sourde	212
4.3.4 Technologies et accessibilité communicationnelle	213
4.4 Agentivité et <i>media</i> numériques	215
4.4.1 Media, intermedia et transmedia	216
4.4.2 Réfléchir aux LS à travers le transmedia et l'intermedia.....	218
4.4.3 Épistémé et LSQ : quel devenir?	220
4.5 Déployer les perspectives sourdiennes	222
Annexes	225
Annexe I – Manifeste de déconstruction du phonocentrisme	225
Annexe II – De'VIA Manifesto (Deaf View/Image Art)	226
Annexe III – Festivals et événements de Cinéma Sourd	227
Annexe IV – Formulaire de consentement	228
Annexe V – Guide d'entretien [Membres de l'entourage]	236
Annexe VI – Guide d'entretien [Personnes sourdes] – version française	238
Annexe VII – Licence pour la diffusion publique d'une bande dessinée bilingue en LSQ et français.....	240
Annexe VIII – Formulaire d'engagement à la confidentialité [Équipe de production]	245
Annexe IX – Rencontre avec Denise [extraits retenus pour le tournage].....	247
Bibliographie	251
Filmographie et vidéographie.....	282
Bédégraphie	286
Chantsignes	289
Références complètes des figures	291

Liste des figures

Figure 1 – Dissonance oppressive.....	64
Figure 2 – Dissonance interculturelle	65
Figure 3 – Les gens de mon pays.....	68
Figure 4 – L’actualisation d’une potentialité.....	87
Figure 5 – Page couverture du zine <i>C’est tombé dans l’oreille d’une Sourde</i>	91
Figure 6 – <i>Mitaine et LSQ</i>	96
Figure 7 – <i>Oliver, l’enfant qui entendait mal</i>	97
Figure 8 – <i>Gédéon, non-sens et petits canards - Crash en LSF</i>	98
Figure 9 – L’orchestre des doigts.....	98
Figure 10 – Notes pour la création.....	101
Figure 11 – Esquisse d’un scénarimage d’interlude	104
Figure 12 – Manuscrit de Cervera	115
Figure 13 – Notation Laban	115
Figure 14 – Écriture mimographique.....	117
Figure 15 – Notation Stokoe	117
Figure 16 – DanceWriting	117
Figure 17 – Sutton SignWriting	118
Figure 18 – ASLWrite	119
Figure 19 – Avatar signeur	123
Figure 20 – Captation sensorielle pour la transcription mécanique des LS.....	124
Figure 21 – <i>Sipho the Lion</i>	124
Figure 22 – Propos dans un plan d’ensemble dans <i>Martha Jane Cannary</i> . <i>La vie aventureuse de celle qu’on nommait Calamity Jane</i>	127
Figure 23 – Dialogue entre protagonistes au corps invisible dans <i>Martha Jane Cannary</i> . <i>La vie aventureuse de celle qu’on nommait Calamity Jane</i>	127
Figure 24 – Voix hors-champ dans <i>Harvey. Comment je suis devenu invisible</i>	128
Figure 25 – Voix d’un muezzin dans <i>L’arabe du futur</i>	129
Figure 26 – Case narrative sans image dans <i>Massacre au pont de Noguri</i>	129
Figure 27 – Surcase signée	130
Figure 28 – Protagoniste parlant à vélo dans <i>Susceptible</i>	131
Figure 29 – Scène érotique dans <i>À la faveur de la nuit</i>	131
Figure 30 – Dédoublément des protagonistes dans une esquisse de bande dessinée.....	132
Figure 31 – Médaille vidéo dans une esquisse de bande dessinée	133
Figure 32 – Esquisse d’un scénarimage [Police]	153
Figure 33 – Esquisse d’un récit narratif signé (a).....	179
Figure 34 – Esquisse d’un récit narratif signé (b).....	180
Figure 35 – Esquisse d’un récit narratif signé (c).....	180
Figure 36 – Phylactères dans <i>8 Ways to be Deaf</i>	182
Figure 37 – Indicateurs pour comprendre un audiogramme	185
Figure 38 – Expérimentation d’effets visuels	187
Figure 39 – Image vidéo originale tirée du tournage en studio	188
Figure 40 – Image vidéo finale avec effets spéciaux, arrière-plan et phylactère.....	189
Figure 41 – Esquisse d’arrière-plan	190
Figure 42 – « Préhistoire » dans <i>Les durs d’oreille dans l’histoire</i>	193
Figure 43 – Peinture <i>Au nord du silence</i>	195
Figure 44 – Peinture <i>Dissonances</i>	195

Figure 45 – Écriture d'une bande dessinée en ASLWriting	221
Références complètes des figures.....	291

Bande dessinée

La thèse est formée du présent essai doctoral et d'une bande dessinée – une bande dessinée vidéographiée bilingue en langue des signes québécoise (LSQ) et en français (BD*) – dont les chapitres sont disponibles sur la page vidéo suivante : <https://vimeo.com/channels/bdlsq>.

La bande dessinée *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* comporte un chapitre d'introduction présentant la bande dessinée, les neuf protagonistes et les trois interprètes qui incarnent les membres de ma famille non signeurs ainsi que neuf autres chapitres mettant chacun en scène une rencontre avec une personne sourde ou un-e membre de ma famille entendante.

Un court-métrage d'une durée de 16 minutes, distribué par le Vidéographe, est disponible pour projection publique. Les projections sont annoncées sur la page Internet suivante : <https://www.facebook.com/BDLSQ>.

Liste des sigles et termes utilisés

ASL

American Sign Language : langue des signes américaine.

Audisme

Du latin *audire* (entendre) et *isme* (système de pratiques, actions, croyances, attitudes).

Terme absent de la majorité des dictionnaires.

1. La croyance selon laquelle les personnes qui entendent sont supérieures en fonction de leur aptitude à entendre, à parler et à agir comme quelqu'un qui entend, et donc supérieures à celles qui sont sourdes ou malentendantes (Humphries, 1975);
2. La manifestation historique et systémique de la domination et de l'autorité imposées par le monde entendant aux communautés sourdes (Lane, 1992);
3. La discrimination ou les préjugés envers les personnes qui sont sourdes ou malentendantes (American Heritage Dictionary, 2015);
4. La hiérarchisation de la surdité et de l'audition en subordonnant la première à la seconde (Humphries, 1975);
5. La hiérarchisation des langues des signes et des langues orales en subordonnant les premières aux secondes, voire le dénigrement ou la subalternisation des langues des signes (Bauman et Simser, 2013);
6. La supposition selon laquelle le langage et la parole sont des concepts interchangeable (Bauman, 2004, 2008).

Bande dessinée

Néologisme désignant une bande dessinée en langues des signes.

BD*

La bande dessinée produite dans le cadre de la présente recherche-crédation.

BSL

British Sign Language : langue des signes britannique.

CODA

Children Of Deaf Adult. Bien qu'il existe l'équivalent en français EEPS – enfant entendant de parent(s) sourd(s), le terme CODA est utilisé également dans la littérature francophone.

Elleux

Néologisme contractant les pronoms elles et eux.

Entendant-e

Terme absent de la majorité des dictionnaires.

1. Membre d'une population formée d'environ 90% des humains (Ladd, 2003; Davis, 2008; Baynton, 2008) ;
2. Personne dont l'audition est prétendue correspondre à la norme :
« Personne qui entend normalement (par opposition au malentendant) » (Larousse, s.d);
3. Personne dont la langue première est généralement une langue orale, qu'elle peut exprimer avec une voix correspondant aux normes d'intelligibilité et comprendre sans aucun support technique ou modalité d'interprétation.

4. Personne bénéficiant d'un ensemble de privilèges qui ne sont souvent pas accessibles aux personnes sourdes et malentendantes (Aubrecht et Furda, 2012; Leduc, 2013);
5. Identité généralement non problématisée dans les rapports de pouvoir impliquant les personnes entendantes, sourdes et malentendantes.

Français signé | Anglais signé

Mode de communication utilisant la structure linguistique et grammaticale d'une langue orale tout en signant simultanément tous ou certains des mots, parfois appelé « communication totale ».

Gallaudet

Fondée en 1867 et située à Washington, DC aux États-Unis, il s'agit de la seule université dont les programmes sont enseignés en ASL.

Glide

Application créée en 2014 et permettant d'envoyer des messages sms en format vidéo.

Ille(s)

Néologisme contractant les pronoms il(s) et elle(s)

Implant cochléaire

Technologie inventée dans les années 1990, il s'agit d'une prothèse pour augmenter les capacités auditives des personnes sourdes et malentendantes. Un dispositif métallique et aimanté est inséré dans le crâne, derrière l'une ou les deux oreilles, par une opération irréversible et fonctionne par conduction osseuse activée par une ou deux prothèses extérieures qui tiennent en place grâce à un aimant.

Intégré-e | Intégration

Terme désignant une personne sourde ou malentendante ayant fait son éducation primaire et/ou secondaire dans une école entendant plutôt que dans une école pour enfants sourds ou dans le secteur sourd d'une école entendant. Par extension, le fait, pour une personne sourde ou malentendante de vivre entourée davantage de personnes entendantes que de personnes sourdes.

Langage parlé complété (LPC)

Langue orale accompagnée d'initialisations signées (premières lettres des mots) près de la bouche.

LS

Langues des signes dans leur ensemble.

LSF

Langue des signes française.

LSQ

Langue des signes québécoise.

Malentendant

Personne qui entend « mal ».

1. Personne vivant avec un diagnostic de surdité ou de perte auditive légère à moyenne.
2. Personne ayant « une déficience auditive, mais qui communi[que] quand même oralement (au moyen de la parole) » (IRD PQ, 2015 : 48).
3. Terme employé socialement et dans les médias pour désigner les personnes sourdes ou les Sourd-es, car considéré moins péjoratif.

Oraliste

Terme désignant une personne sourde ou malentendante dont la langue première ou principale est une langue orale.

Photo Booth

Application créée par *Apple* et permettant d'enregistrer en format vidéo à partir d'un ordinateur Mac ou d'une tablette iPad.

Phylactère

Terme désignant les bulles dans une bande dessinée (Falardeau, 2008). Du grec *phulattein* (protéger), il désignait anciennement la pièce de parchemin comportant des écrits de la Torah (Baron-Carvais, 1994).

Pidgin

Mode de communication issu d'un amalgame d'une langue des signes et d'une langue orale, empruntant certains éléments linguistiques et grammaticaux d'une langue orale et certains éléments linguistiques et grammaticaux d'une langue signée.

Signer | Signeur-es

Comme on ne parle pas la langue des signes, on la signe | Personnes qui signent : « Les Sourds ne gesticulent pas, ils “signent” » (Gaucher, 2012 : 153).

Sourd-e

[S majuscule] Personne culturellement sourde ayant une appartenance à une ou plusieurs communautés sourdes. Lorsqu'il s'agit d'un qualificatif, la graphie ne change pas, tel que dans l'expression « personne sourde ».

[S minuscule] Personne vivant avec une surdité de degré léger à profond.

Sourdien-ne [nom]

André Thibeault et Andrée Gagnon (Gagnon, 2012) ont créé le terme *sourdien*, qui se signe par un mouvement de l'index allant du pouce à l'index d'un poing fermé, afin :

1. de proposer une alternative à l'ambiguïté d'un terme en LSQ qui signifie à la fois *surdité*, *sourd-e* et *Sourd-e*, signé par un mouvement de l'index allant de l'oreille à la bouche ;
2. de proposer un signe qui ne perpétue pas le mythe que les personnes sourdes sont muettes (sens évoqué par la position finale du signe *surdité*, *sourd* et *Sourd* où l'index est posé perpendiculairement sur la bouche) ;
3. d'éviter la définition de l'identité des personnes sourdes par la condition médicale de perte auditive (sens évoqué par la position initiale du signe *surdité*, *sourd* et *Sourd* où l'index est posé sur l'oreille) ;
4. de proposer un signe de désignation qui soit politique (le poing fermé étant un symbole de lutte et de résistance) ;
5. de permettre aux personnes entendantes alliées ainsi qu'aux personnes sourdes et malentendantes de s'identifier à une même appartenance.

C'est un terme actuellement utilisé uniquement dans la communauté LSQ (Leduc *et al.*, 2015).

Sourdien-ne [adjectif]

Terme utilisé pour qualifier des savoirs et des perspectives à partir d'une posture politique plutôt que d'une posture essentialiste ou identitaire.

SRV

Le Service Relais Vidéo [SRV] permet d'utiliser une langue des signes pour communiquer, via un centre d'opération effectuant la traduction des langues signées vers les langues orales et vice-versa. Une personne signe devant une caméra et son message est traduit en paroles par l'interprète au centre d'opération, et l'autre personne parle au téléphone et son message est traduit en signes par ledit interprète.

Toustes

Néologisme contractant les pronoms indéfinis tous et toutes.

YouTube

Site Internet créé en 2005 et permettant de télécharger en amont des vidéos qui pourront être visionnés par des internautes en utilisant la bande passante du site et non pas celle de la personne diffusant la vidéo. Ce logiciel a largement contribué à faciliter l'envoi de messages et *media* signés.

Zine

Diminutif de fanzine, le zine désigne un magazine de fan de BD produit de façon non-professionnelle (Baron-Carvais, 1994), une œuvre bédéesque marginale autopubliée (Falardeau, 2008), souvent produite à moins peu d'exemplaires et diffusées dans des réseaux peu connus du grand public (Expozine, s.d.).

*À mes parents,
qui m'ont donné amour et éducation.*

*Aux Sourd-es et aux personnes sourdes et malentendantes,
pour élargir encore un peu l'horizon des possibles.*

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, Line Grenier, une personne exceptionnelle grâce à qui j'ai pu réaliser cette thèse et dont l'accompagnement m'a permis de vivre un riche cheminement au cours de mon parcours doctoral. Merci pour ton soutien indéfectible, ta générosité, ton dévouement, la finesse de ta pensée, ton ouverture d'esprit, ta confiance et les défis que tu m'as donnés à vivre. En m'invitant à explorer des horizons qui m'étaient complètement inconnus au début de mon doctorat, j'ai eu l'occasion de repousser des limites d'une façon que j'avais rarement abordée. Tu as été témoin de transformations majeures dans ma vie, à la fois en tant que jeune chercheure et qu'être humain. Je t'en serai toujours profondément reconnaissante.

Je remercie également mon comité d'examen doctoral et de projet de thèse, formé de Thierry Bardini, Kim Sawchuk et ma directrice Line Grenier. Leurs réflexions, les pistes d'exploration soulevées, leurs suggestions et leur soutien ont été fort précieux dans le cheminement doctoral et dans la réalisation de la thèse. Je me considère privilégiée d'avoir été accompagnée par des chercheur-es critiques et ouvert-es d'esprit, qui m'ont audacieusement encouragée à poursuivre ma recherche-crédation.

Pour la confiance et la générosité qu'elles m'ont témoignées en participant à ma recherche-crédation, ma gratitude va à Émilie Boulet-Lévesque, François Leduc, Philippe Leduc, Denise Lefebvre, Janine Lefebvre, Daz Saunders, Pamela Witcher, Theara Yim et Hodan Youssof. Les risques qu'elles ont pris en dévoilant publiquement leurs expériences et les réflexions qu'elles ont accepté de partager dans la BD en font toute la richesse. Ami-es, collègues et membres de ma famille, je vous remercie également de votre précieux soutien tout au long du parcours.

La réalisation de la bande dessinée (BD*) a été rendue possible grâce à la précieuse collaboration d'une équipe de production formée de Sylvain Gélinas (producteur exécutif), Jason Thériault (directeur de la photographie), Pamela Witcher (directrice artistique LSQ), David Widginton (producteur technique), Zaa Normandin (développeuse Web). Le site Internet de distribution de la BD est quadrilingue grâce à la collaboration d'interprètes et d'une traductrice : Martin Asselin, Cynthia Benoit, Alice Dulude, Trina Leblanc, Jordan Sangalang et Patricia Viens. Le formulaire de consentement à participer à la recherche a été traduit par Joëlle Fortin et Suzanne Villeneuve grâce à l'appui du Service d'interprétation visuel et tactile et de son directeur, Alain Turpin. Que toutes soient chaleureusement remerciées.

Pour leurs riches enseignements, merci à Charles Acland, Thierry Bardini, Line Grenier, Brian Massumi, Andra McCartney et Gaby Hsab, professeur-es au doctorat conjoint en communication.

Merci également aux professionnel-les du Département de communication pour leur soutien essentiel dans mes diverses démarches universitaires. Je remercie aussi chaleureusement Simon Harel et Erwan Geffroy pour m'avoir donné accès à l'équipement du Laboratoire sur les récits du soi mobile du Département de littératures et de langues du monde, afin d'exporter les vidéos de la BD*.

Je dois une reconnaissance aux professionnel-les du Service de soutien aux étudiants en situation de handicap de l'Université de Montréal et au Centre collégial de soutien à l'intégration, en particulier à Nissim Louis et à Roméo Pilon. Grâce à ces ressources, j'ai eu droit notamment à des services d'interprètes et de soutien pédagogique durant mes études doctorales. Je remercie d'ailleurs Martin Asselin, Pascale Beauregard, Yvan Boucher, Annie Brisebois, Hélène Brisebois, Geneviève Bujold, Joëlle Fortin, Lyne Gargano, Lina Ouellette, Geneviève Veilleux et Suzanne Villeneuve pour leurs services d'interprètes ainsi que les personnes-ressources m'ayant apporté du soutien pédagogique : Fawn Alleyne, Eli Darling, Trina Leblanc, Laure Martin, Audrey Villard, David Widgington et Pamela Witcher.

Pour leurs révisions et contributions à l'enrichissement de certaines parties de l'essai ou de la BD*, je remercie ami-es et collègues : Marie-Noël Arseneau, Olivier D. Asselin, Paul Bourcier, Cynthia Benoit, Kimura Byol, Marie-Ève Campbell, Constance Carrier-Lafontaine, Boban Chaldovitch, Marie Dauverny, Johanna Baumgartner, Julie Chateauvert, Mathilde Géromin, Tiphaine Girault-Bath, Laurine Groux-Moreau, Jean-François Isabelle, Mélanie Joseph, Stéphane Lahoud, Jolanta Lapiak, Véronique Leduc (l'autre!), Barbara Legault, Anna Lupien, Sylvain Monfette, Anne-Marie Parisot, Danielle Peers, Véronique Philibert, Michèle Renaud, Alain Tremblay, Marie-Ève Vautrin-Nadeau, Sébastien Véziau, Audrey Villard et Tamara Vukov.

Pour votre précieuse amitié et votre soutien tout au long du chemin, je remercie mes ami-es, dont ceux et celles que je n'ai pas encore nommé-es, Alexandre Baril, Janik Bastien-Charlebois, Mélina Bernier, Julien Boisvert, Isabelle Fortier, Marie-Ève Gauvin, Chloé Germain-Therrien, Marie-Ève Gervais, Anne Goldenberg, Stéphanie Mayer, Maria Nengeh Mensah, Laurence Parent, Yasmine Ratnani, Joëlle Rouleau et Audrey Rousseau. Ma gratitude va particulièrement à Silvie Brouillette, complice durant les derniers milles de ce projet : merci pour ton précieux soutien.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour l'octroi d'une bourse Vanier, le Département de communication de l'Université de Montréal pour une bourse d'entrée au doctorat (déclinée), une prime à l'examen doctoral et une prime au dépôt du projet de thèse, la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour l'octroi d'une bourse de fin d'études, la Fondation des Sourds du Québec pour une bourse d'études et un soutien financier pour la

réalisation de la BD ainsi que le Programme d'allocation pour des besoins particuliers du ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche pour l'octroi de ressources financières pour la prise de notes, la transcription et l'accompagnement scolaire. Ces soutiens ont financé mes études doctorales et permis la réalisation de ma recherche-crédation.

Avant-propos

En 2010, Alfred Metallic a soutenu la première thèse en langue autochtone au Canada, réalisée dans le cadre de son doctorat à la Faculté des études environnementales de l'Université York. Pour Metallic, écrire en mi'gmaq, c'était écrire dans la langue d'une communauté d'appartenance : « Notre langue, c'est la manière dont [...] nous comprenons d'où nous venons. Elle vous donne accès à votre place dans le monde¹ »* (McLean, 2010). En 2014, Nick Sousanis déposait à l'Université Columbia une thèse en éducation, entièrement produite sous la forme d'une bande dessinée et publiée aux presses de l'Université Harvard (Sousanis, 2015). En 2015, Ellen Hibbard a déposé une thèse au Département de communications et culture de l'Université Ryerson, dont la moitié est en ASL et l'autre, en anglais². Ce sont là des exemples illustrant la capacité de l'académie universitaire à se transformer et à accueillir des possibles inimaginables il y a quelques années, une avancée majeure dans l'économie des savoirs.

En 2011, lorsque j'ai entamé mes études doctorales, j'étais loin de m'imaginer le parcours qui me conduirait jusqu'au dépôt de cette thèse bilingue en langue des signes québécoise (LSQ) et en français. Depuis ce temps, j'ai appris la LSQ, me suis impliquée dans la communauté sourde de diverses façons et j'ai vécu ce que j'en suis venue à appeler mon *coming-out* sourd. Étrangement, je n'ai pas l'impression d'avoir choisi un sujet de thèse. Plutôt, il me semble avoir accueilli ce qui s'imposait à moi : m'investir pleinement dans une quête dont l'objet se transformait au fur et à mesure des lectures, des rencontres et des bouleversements.

Il y a rarement un seul point d'émergence à tout événement, mais si je dois en saisir un, ce pourrait être ce zine-BD produit en 2012, intitulé *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*, réalisé en français et distribué de la façon D.I.Y (*do it yourself*) en une centaine d'exemplaires. L'un des commentaires reçus alors m'a saisie, celui d'une personne sourde me disant : « C'est écrit en français, je ne comprends pas vraiment ».

Comment produire une BD en langues des signes? Notamment grâce à une invitation brillante de la part de ma directrice de thèse : « Pourquoi ne pas créer une partie de la BD en LSQ? », j'en suis venue à réaliser une recherche-crédation dont la bande dessinée (BD*) forme un pilier majeur. Cette thèse est

¹ Ma traduction, comme c'est le cas pour toutes les citations originales en anglais. J'indique par un astérisque les citations que j'ai traduites. Lors de citations signées, j'indique le lien Internet vers celles-ci en note de bas de page.

² À ce jour, 57 pays reconnaissent officiellement leur(s) langue(s) des signes nationale(s) (Major, 2014 : 11). Certains de ces pays ont également reconnu officiellement leur(s) ou d'autres langues des signes (Major, 2014). Par ailleurs, des mémoires de maîtrise sont produits entièrement dans l'une ou l'autre des 121 langues des signes, mais cela ne semble pas être le cas de thèses de doctorat actuellement. À titre d'exemple, Ryan Commerson a produit une vidéo en guise de mémoire de maîtrise dans le programme de *Deaf Studies* à l'Université Gallaudet, aux États-Unis (Commerson, 2008), et au Japon, Shinya Kawabata réalise un premier mémoire de maîtrise en langue des signes japonaise (Yoshida, 2015).

une recherche exploratoire, situant l'importance du processus au cœur même de la démarche, dont l'objectif principal est de générer des réflexions et des savoirs susceptibles de participer à l'actualisation de certaines pratiques et au développement de potentialités dans les champs de la communication, des études sourdes et de la recherche-crédation.

Introduction

Comment saisir dans sa complexité ce qu'est la sourditude? Que nous enseigne-t-elle, quels défis pose-t-elle sur le plan communicationnel? Quels enjeux philosophiques nous esquisse-t-elle du bout de ses doigts, de ses mains, de son mouvement? Quel est son devenir? Voilà quelques traces des questionnements qui m'ont portée, au fil de mon parcours doctoral.

Bien que ma thèse soit composée de deux productions, une bande dessinée (BD*) et cet essai sous forme de dissertation écrite, je ne réserve pas le qualificatif de « création » à la première et celui de « recherche » à la seconde. La production de la BD dans le cadre de ma thèse fut néanmoins son terrain ou – pour éviter l'idée d'une scission entre un terrain synonyme de pratique qui serait à postériori analysée depuis les tours d'ivoire de la pensée – un des espaces dans lesquels celle-ci s'est déployée à travers un riche processus de recherche-crédation.

Recherche-crédation

Conçue et développée de différentes façons, la recherche-crédation permet de construire et de partager des idées, des représentations du monde, des évocations et des savoirs, en questionnant de façon critique les dimensions conceptuelles, expérientielles, esthétiques, sensibles, théoriques, méthodologiques, épistémologiques et politiques à l'aube des rapports qu'elle tisse entre ces différentes composantes, et en déconstruisant les frontières telles que celles entre le sujet et l'objet de connaissance, entre la théorie et la pratique, ou entre la pensée et l'art (Bruneau et Villeneuve, 2007; Chapman et Sawchuk, 2012; Gosselin et Le Coguic, 2006; Loveless, 2012; Thain, 2008).

Bien plus qu'une recherche sur la création, la recherche-crédation ne pourrait être réduite au type de recherche incluant un volet de création artistique (Chapman et Sawchuk, 2012; Bruneau, 2006). Tout en se faisant une place à l'université au-delà des programmes en arts – l'option de recherche-crédation en communication en témoigne –, le défi persiste à faire valoir toutes les dimensions de la démarche comme parties intégrantes d'une thèse. Dans le cadre d'une étude s'intéressant entre autres aux problèmes rencontrés dans des programmes de recherche-crédation, Bruneau constate que la plupart du temps, « la recherche devenait "l'écrit" ou le "document d'accompagnement" : la création, le projet de l'étudiant entraient dès lors dans l'aire inavouée des "intouchables" » (Bruneau, 2006 : 47). Dans les propos recueillis lors de son étude, divers acteurs croient que l'artiste n'a pas besoin de l'université pour réaliser ses œuvres et pour plusieurs, l'université semble difficilement concevable comme un lieu

de savoir et de questionnements à partir ou à travers des pratiques artistiques (*ibid.* : 51-52). Au cours des dernières années, la recherche-crédation s'est cependant déployée au Québec et au Canada et, bien qu'elle ne soit pas accueillie par plusieurs avec la même légitimité qu'une thèse classique, les défis qu'elle génère sont autant de lieux pour la repenser et en faire croître les possibilités.

La recherche-crédation étant un processus complexe et itératif, cet essai doctoral regroupe diverses dimensions qui, malgré la structure linéaire du texte, s'articulent de façon dynamique et mouvante, à l'instar de ma démarche que je qualifierais de nomade. Ce terme vient de Rosi Braidotti (2011), pour qui la pensée est structurellement nomadique, tant conceptuellement, politiquement que contextuellement, ne pouvant pas être réduite à un processus fixe, logique et rationnel. La pensée nomadique se nourrit de la connexion entre la critique et la création en proposant « une redéfinition créative de l'acte de penser qui relie la philosophie à la création de nouvelles formes de subjectivités et d'expériences collectives, de façon à les actualiser »* (Braidotti, 2011 : 6). En quelque sorte, Braidotti situe la pensée nomade comme un pied de nez aux « fétichistes de la clarté » (*ibid.* : 268), une expression qu'elle emprunte à Gayatri Chakravorty Spivak. L'intérêt de cette pensée nomade est de pouvoir mobiliser différentes formes de connaissances et d'approches pour réfléchir au sujet de la thèse. En contrepartie, aucun champ de savoirs mobilisés n'y est approfondi de façon exhaustive.

Cet essai a été écrit parallèlement à la création de la BD. Tantôt il en porte les balbutiements, tantôt les réflexions qu'elle génère. Tour à tour, il problématise certains questionnements, détaille les univers conceptuels à la croisée desquels elle s'inscrit, mobilise des littératures génératrices d'inspirations philosophiques et offre des points de vue sur les coulisses de sa production. Il ne la précède pas ni ne la succède. Cependant, puisqu'il s'agit d'une thèse de recherche-crédation, les conditions de production de l'essai doctoral diffèrent d'une thèse classique. Le programme de communication exigeant un essai d'environ 150 pages, il me faut accepter que je ne puisse y en dire autant que si j'avais consacré mon parcours à produire une thèse sans volet création, auquel j'ai consacré autant sinon plus de temps, de recherches, d'énergies et de ressources. En ce sens, dans une perspective universitaire, la BD et l'essai doivent être perçus comme deux composantes indissociables formant la thèse. Par ailleurs, dans une perspective non universitaire, l'essai et la BD peuvent être appréhendés distinctement ou s'inscrire en résonance l'un avec l'autre, comme deux lieux traversés des va-et-vient d'un parcours façonné à travers diverses modalités.

Question et objectif de recherche

C'est d'une part, en partant du postulat que l'oppression est ce qui est éprouvé à travers des pratiques quotidiennes souvent bien intentionnées (Young, 1990), et d'autre part, avec le désir d'embrasser et de composer avec ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment « l'exigence du multiple » (1980 : 13), que s'est développée la question générale de la thèse : en la posant comme un devenir complexe, comment l'expérience singulière de la sourditude, son affectivité et son effectivité se conçoivent, s'actualisent et se communiquent-elles? Cette question se pose dans son articulation avec le lieu où elle prend forme, à savoir la réalisation d'un essai doctoral et d'une BD*, dont le processus sert de milieu exploratoire à diverses questions d'ordre philosophique, théorique, épistémologique, éthique, artistique et politique qui, à leur tour, nourrissent la démarche.

Si « la surdité a moins à voir avec l'audiologie qu'avec l'épistémologie »* (Wrigley in Brueggemann, 1999 : 151), je souhaite, par cette thèse contribuer à développer des postures épistémologiques sourdiennes et à enrichir les savoirs scientifiques notamment dans le champ des études sourdes et de la communication. Les enjeux soulevés par la sourditude³ ou la prise en compte de l'audisme⁴ ne résident pas simplement dans une éthique de divers droits humains qu'il s'agirait de conférer aux Sourd-es. Ils invitent plutôt à une réflexion et à une reconceptualisation même de la communication, notamment eu égard aux langues des signes (LS) et aux possibilités conférées par les technologies numériques et les *media*.

Posture de recherche

Au cœur de ma démarche de recherche s'échelonnant sur plusieurs années, je porte le projet éthique et politique de contribuer à la déconstruction des conditions de subalternité et de minorisation de certains groupes sociaux (femmes, queer, travailleuses du sexe, etc.). Ce faisant, j'apprends le changement social et les transformations comme des processus regorgeant de paradoxes.

Ma posture de recherche est particulière, car ce n'est pas en LS et avec une littérature signée que je réfléchis majoritairement, mais en français, avec des littératures principalement anglophones et francophones. J'ai travaillé avec quelques *media* signés en ASL, une langue des signes que je ne

³ Traduction française de *Deafhood*, cette notion est abordée plus en détails au chapitre 1. Entre autres acceptions, elle désigne le fait de vivre comme personne sourde.

⁴ Cette notion est définie dans la liste des sigles et termes utilisés.

maitrise pas, mais que je peux saisir par bribes, surtout quand elle est accompagnée de textes en anglais. Quant aux littératures en LSQ, outre les deux articles recensés (Witcher *et al.*, 2014; Chateauvert et Yim, 2014) qui ont nourri ma réflexion, la série de cours *UPop – Le peuple de l’œil*⁵, le forum *Phonocentrisme : Une déconstruction des pratiques artistiques Sourdes au Canada*, animé par Jolanta Lapiak (SPILL.PROOpagation, 2014) et les présentations signées au colloque *Études sourdes dans la francophonie : enjeux, assises et perspectives* (Parisot *et al.*, 2015), que j’ai coorganisé en mai 2015, figurent parmi les principales sources qui ont nourri ma réflexion.

La notion de processus étant au cœur de la démarche, celui-ci se manifeste entre autres dans les registres d’écriture avec lesquels j’ai composé cet essai. Certaines réflexions et analyses se situent dans un registre un peu plus distancé; ce sont souvent celles écrites vers le début du parcours, alors que j’explorais sous divers angles les multiples questions qui émergeaient alors que je découvrais un champ de connaissances jusqu’alors inconnu. Mon esprit composait avec un ensemble de connaissances qui m’ont bouleversée et que je tentais d’organiser pour articuler ma pensée. D’autres parties des réflexions et analyses que je propose me semblent embrasser avec plus d’aisance l’exigence de l’incertitude et du multiple (Deleuze et Guattari, 1980 : 13). Travailler avec des paradoxes et une multiplicité de savoirs à travers un processus complexe forgé par les va-et-vient de la recherche-création a été certes un défi.

Outre la question principale de la thèse, d’autres interrogations sous-tendent ma démarche et situe en quelque sorte la posture dans laquelle j’ai mené cette recherche-création : Comment transmettre les beautés et les dissonances de la sourditude? Comment l’exprimer, la communiquer, la rendre intelligible, la politiser? Comment la saisir dans ses rapports au monde et à l’histoire, la partager dans ses subtilités et ses paradoxes? Comment la transformer pour en renouveler les possibles?

Présentation des parties de l’essai

L’essai se présente sous la forme de la présente introduction, de trois chapitres et d’une conclusion. Écrit par bribes au cours d’un parcours échelonné sur quatre ans, il regroupe diverses dimensions de la recherche-création qui ne se posent pas de façon causale ou linéaire, mais s’articulent de façon dynamique et mouvante. Chaque partie de l’essai soulève à sa manière des enjeux d’ordre

⁵ Les cinq cours sont disponibles en ligne (Lemay *et al.*, 2013; Deguire *et al.*, 2013; Witcher *et al.*, 2013; Isabelle *et al.*, 2013; Bernier *et al.*, 2013).

philosophique, théorique, épistémologique, éthique, artistique et politique qui ont émergé dans le cadre de cette thèse.

L'écriture de l'essai et la production de la bande dessinée se sont entrecroisées de plusieurs manières, mutuellement perméables à de multiples bousculements, découvertes et interrogations. Bien que les réflexions et analyses produites dans le cadre de la thèse soient littéralement nomadiques (Braidotti, 2011), il m'a fallu tout de même tenter de les regrouper en chapitres, qui résonnent chacun à leur façon avec la BD* elle-même et le processus, tous deux irréductibles à l'essai.

Le **premier chapitre**, intitulé « Les possibles de la sourditude », présente certains éléments de contexte sur le plan historique, théorique, épistémologique et conceptuel afin d'appréhender la sourditude. Il se pose comme une problématisation au sens foucauldien, à savoir non pas un problème préétabli autour duquel la thèse s'articule ou auquel elle tenterait de répondre, mais comme une mise au jeu de différents problèmes qui constituent des objets de pensée, d'analyse et de connaissances (Foucault, 1984). En réalité, cette mise au jeu de la recherche-crédation n'est qu'une métaphore, car dans les faits, ce qui se retrouve dans ce premier chapitre a été écrit depuis les balbutiements du projet jusqu'aux derniers jours de la démarche doctorale. Parce qu'il est le premier, ce chapitre fait office de mise au jeu, et parce qu'il mobilise des réflexions et analyses ayant émergé tout au long de la recherche-crédation, il met en jeu diverses avenues qui l'ont alimentée. À la suite d'une brève introduction de l'intérêt du concept de sourditude, j'historicise dans un premier temps certains éléments qui permettent d'appréhender la sourditude. J'aborde dans un deuxième temps la question de l'appartenance avant de m'attarder, dans un troisième temps, à la question de l'oppression, l'une des notions pivots autour desquelles j'envisage mon objet d'étude. Dans un quatrième temps, je discute de l'expérience comme lieu de savoirs avant de conclure par une réflexion critique sur les forces et les limites du concept même de sourditude.

Le **deuxième chapitre**, intitulé « Parcours de recherche-crédation », s'articule autour de la démarche de réalisation d'une bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise et en français. Il constitue une fenêtre sur les explorations qui ont pris forme tout au long du parcours de recherche-crédation tout en s'attardant à quelques questionnements ayant émergé lors de celui-ci. Abordant quelques méandres du parcours, le chapitre 2 présente dans un premier temps certains pourtours de la recherche-crédation et angles sous lesquels je l'envisage. Puis, après avoir présenté, dans un deuxième temps, l'émergence du projet d'une BD*, j'aborde dans un troisième temps certaines réflexions et investigations autour de ma démarche de recherche-crédation, en m'intéressant à des enjeux épistémologiques relatifs à l'autoethnographie, au paradoxe de vouloir contribuer à « faire entendre des voix sourdes » et à

l'artivisme. Dans un quatrième temps, j'interroge la création comme site de recherche, en me concentrant notamment sur les enjeux que soulève l'usage de la vidéo comme forme d'écriture de la BD* et en réfléchissant aux *media* de l'écriture et de la bande dessinée. Dans un cinquième temps, j'explore le contexte culturel dans lequel s'inscrit la production de la BD* en m'attardant au potentiel cinématographique en tant que capteur du mouvement, aux représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran et au cinéma des Sourd-es. Finalement, à partir des défis que j'ai rencontrés en travaillant avec une nouvelle configuration médiatique, je soulève quelques enjeux de temporalité et de spatialité émergeant de la modalité linguistique incorporée de la LSQ et de la situation de la BD* aux confins des codes de la littérature, du cinéma et de la BD.

Le **troisième chapitre**, intitulé « La production de la bande dessinée », s'attarde de façon plus précise aux diverses étapes de réalisation de la BD* *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*, tout en offrant quelques réflexions et analyses ayant émergé des prises de conscience et des défis rencontrés durant ces parties du processus. Premièrement, j'y présente les rencontres réalisées dans le cadre de la thèse avec quatre membres de mon entourage et cinq Sourd-es, en détaillant le processus et le déroulement des rencontres ainsi que certaines considérations éthiques. Deuxièmement, je m'attarde à la production et à la postproduction de la BD* en documentant chacune des étapes et en soulevant quelques enjeux, notamment eu égard à la traduction, à la catégorisation de la BD* et au montage. En dernier lieu, j'aborde la diffusion de la BD*, en réfléchissant à l'Internet comme plateforme de diffusion et en présentant le site Internet www.BDLSQ.net.

La **conclusion**, intitulée « Quelques enjeux posés par la sourditude », se veut un espace pour partager certaines réflexions en mouvement. Après un bref retour sur les parties de l'essai, j'explore quelques pistes à travers l'interrogation posée par la question principale de recherche. Ainsi, je présente d'abord brièvement quelques bribes de réflexion ayant émergé des rencontres. Ensuite, en partant de propositions de reconceptualisation, j'interroge la déconstruction de certains à priori dans l'appréhension des rapports entre l'humain et les technologies eu égard à la matrice des in/capacités et à la sourditude. Poser l'importance des technologies dans les conditions de possibilités de la sourditude, cela me permet par la suite de m'attarder plus spécifiquement à certaines manières dont les *media* favorisent l'agentivité, notamment en abordant cette dernière à travers les concepts d'intermedia et de transmedia, les enchevêtrements entre LS et *media* numériques et la question de l'épistémé. En dernier lieu, je soulève quelques enjeux politiques et éthiques concernant le déploiement des études sourdes et des perspectives sourdiennes, dans le champ de la communication, mais aussi dans une perspective sociopolitique plus générale.

Chapitre 1.

Les possibles de la sourditude

Les perspectives médicales, culturelles et sociales prédominantes considèrent généralement la surdité comme un manque. De fait, les entendant-es « s’imaginent [souvent] eux-mêmes sans entendre – ce qui est bien sûr [pour elles et eux] une incapacité, mais ce n’est pas d’être Sourd-e »* (Lane, 2010 : 88). Bien plus qu’un niveau d’audition, c’est une façon d’être au monde : « être sourd ce n’est pas de ne pas entendre [...] mais une relation sociale » (Baynton, 1992 : 226). Les études sourdes proposent ainsi diverses perspectives permettant de considérer autrement l’expérience de la surdité et les personnes sourdes (Hauser *et al.*, 2010). Inventé par l’académicien sourd Paddy Ladd (2003), le concept de sourditude⁶ permet de considérer l’expérience des personnes sourdes en se distançant du prisme médical :

La sourditude signifie un processus, un parcours pour toutes les personnes sourdes. [...] La surdité est un terme souvent déterminé par le champ médical [...] [alors que] la sourditude est un processus, et non un état, qui met l’accent sur les positions existentielles des personnes* (citation de Gertz traduite de l’ASL⁷ à l’anglais in Luczak, 2007 : 3).

En m’intéressant à ce que cela *fait* d’être Sourd-e⁸ (donc au *faire* comme processus davantage qu’au *fait* comme état), j’explore, à travers ma recherche-crédation, diverses postures de personnes sourdes, en les interrogeant notamment sur leurs expériences de vie et leurs perspectives sur le monde. Pour ce faire, j’aborde avec elles des thèmes comme l’audisme (un terme qui renvoie à la fois à une oppression systémique et à une posture imprégnant significativement le champ des savoirs/pouvoirs), le mouvement sourd et les manières dont il nous inspire, l’agentivité et nos différentes façons de composer avec l’oppression, ou encore, ce que cela pourrait signifier des perspectives épistémologiques sourdiennes. Interrogeant également les rapports entre Sourd-es et entendant-es et

⁶ Popularisé par son livre *Understanding Deaf Culture : In Search of Deafhood* (Ladd, 2003), le concept avait d’abord été développé en 1993 (Ladd, 1993). Contrairement au titre du film *Surditude* (Dion, 1981), qui amalgamait surdité et solitude, ce néologisme pourrait être considéré comme une contraction des termes surdité et attitude (Arnaud, 2008), en référence à un sentiment d’appartenance identitaire (APEDAF, 2011). Le présent chapitre tentera d’offrir une acception plus vaste de ce concept.

⁷ Citation ASL originale : <http://www.joeybaer.com/video/ggdeafhood.mov> (0:51 – 1:50).

⁸ J’évite la formulation s/Sourd-es (expression qui sera présentée sous peu) et utilise tout à tour les termes Sourd-es, personnes sourdes ou personnes sourdes et malentendantes. Je demeure consciente de la difficulté d’employer un terme représentatif de la multiplicité des identités et des appartenances. De plus, bien que j’abonde dans le sens de Bertin, qui argue à l’instar de Beauvoir, « qu’on ne naît pas Sourd, on le devient » (Bertin, 2010 : 16), il me semble impossible de déterminer quand et comment opère ce devenir et, de facto, de procéder à une différenciation entre les sourd-es et les Sourd-es. Par ailleurs, bien qu’il semble paradoxal d’utiliser cette dénomination lorsque je traite de moments historiques où celle-ci n’était pas encore existante, l’anachronisme ne me gêne pas puisqu’« une réalité préexiste à sa dénomination » (Bertin, 2010 : 17). Toutefois, je respecte la graphie (sourd ou Sourd) des auteur-es dans les citations.

différentes significations culturelles, j'ai rencontré des membres de ma famille. Ainsi, je me suis intéressée à leurs perceptions de la sourditude et de l'entendance.

Le projet de rendre compte d'expériences de la sourditude ne vise nullement à cerner une sorte d'ontologie de la surdité ou du vivre Sourd-e, non plus à faire un portrait exhaustif de ce qui constitue ces expériences. Elle sert encore moins à faire un quelconque portrait de la ou des communautés sourdes, ou à poser mon expérience comme représentative ou exemplaire d'autres réalités similaires. Plutôt, interroger la sourditude s'inscrit dans un questionnement des conditions de possibilité des savoirs/pouvoirs sourds.

Par ma recherche-crédation, je vise, par exemple, à cerner, nommer, qualifier et communiquer, ce qui semble parfois incommunicable dans certaines interactions et communications oppressives vécues en tant que personnes sourdes. En rendant intelligibles à la fois l'oppression et diverses formes d'agentivité, j'aspire à réfléchir à, mais surtout à communiquer, la complexité de la sourditude et son devenir, grâce aux multiples perspectives qui se déploient à travers les rencontres mises de l'avant dans la BD* et aux réflexions rassemblées dans cet essai.

Suite à cette brève introduction, qui traite de l'intérêt du concept de sourditude et des quelques motivations et réflexions qui m'ont conduite à le situer au cœur de ma recherche-crédation, j'historicise, dans un premier temps, certains éléments de discours et événements qui permettent d'appréhender la sourditude. J'aborde, dans un deuxième temps, la question de l'appartenance afin d'offrir quelques pistes pour conceptualiser la sourditude dans sa complexité, et ce, en me distançant d'une approche identitaire. J'en viens, dans un troisième temps, à m'attarder à la question de l'oppression, l'une des notions pivots autour de laquelle j'envisage mon objet d'étude. Cette section est le cœur du premier chapitre et aborde l'oppression sous divers angles, à travers lesquels j'ai pu l'envisager, en m'intéressant particulièrement aux rapports de pouvoir. Dans un quatrième temps, je discute de l'expérience comme site de savoirs, parce que cette réflexion a été charnière à un moment, en début de parcours, où je constatais une certaine indicibilité à l'égard de la sourditude. Je l'appréhende également afin de poser l'approche des savoirs situés. Le chapitre 1 se conclut par une problématisation du concept de sourditude, une analyse de ses limites et une exploration des avenues possibles pour envisager le devenir de la sourditude.

1.1 Historiquer la sourditude

Situer la sourditude comme devenir implique de l'historiciser, notamment à travers quelques événements de discours et moments historiques. Historiciser la sourditude ne signifie pas de rendre compte d'une histoire exhaustive de la surdité ou des Sourd-es. Il s'agit plutôt de mettre de l'avant, de manière brève et concise, certains événements qui permettent de saisir des éléments de discours à l'égard de la surdité et des personnes sourdes, au sens que Michel Foucault lui donne, à savoir une série d'événements discursifs, politiques et institutionnels intimement liés les uns aux autres et à travers lesquels le pouvoir opère (Foucault, 2001 [1978] : 465, 467). En posant des éléments de discours au sens foucauldien, cela permet de situer, dans le temps et l'espace, des événements, ou des « marqueurs historiques » (Gaucher, 2009 : 15), qui ont forgé et forgent encore l'imaginaire des communautés sourdes ainsi que le devenir de la sourditude.

Associé-es aux fous, aux idiot-es et autres déviant-es jusqu'au 18^e siècle⁹, le siècle des Lumières inaugure une époque charitable et morale visant à éduquer les personnes sourdes et à les inclure dans le royaume du Créateur et à leur reconnaître des droits universels (Davis, 2008 : 314). Foucault (1999) saisit un renversement à l'âge classique, par la différence des réponses face à la lèpre et à la peste : alors que l'ère précédente le 18^e siècle caractérise le « grand renfermement » fondé sur une logique d'exclusion, l'ère du siècle des Lumières opère un renversement majeur en faisant advenir les technologies positives du pouvoir. À un pouvoir négatif, esclavagiste ou féodal est substitué, au 18^e siècle, un pouvoir positif, imbriqué dans la notion de savoir. De telles technologies du pouvoir se développent pleinement avec l'avènement du scientisme puis de la révolution industrielle, et dont la matérialisation opère par des régimes de normalisation (Foucault, 1999 : 44-45, 80).

L'avènement du scientisme, vers le 19^e siècle, fait ensuite des personnes sourdes des êtres retardé-es à réadapter, voire à éradiquer, notamment du fait d'une perspective médicale eugéniste. Une vision darwinienne inspire alors des visées de normalisation de la race humaine à travers la discipline des corps (Davis, 2008 : 314; Bauman, 2004 : 241; Snyder et Mitchell, 2006 : 134, 157). À titre d'exemple, Alexander Graham Bell, fils et époux de femmes sourdes, connu pour avoir inventé le téléphone, partage, dans son *Memoir upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race* (1884), sa crainte de voir se former une race sourde. Il envisage d'en prévenir le développement en insistant sur l'importance des mariages entre sourd-es et entendant-es pour la disséminer (Lane, 2008 : 286; Davis, 2008 : 315). L'idée que la race sourde menace la perfectibilité de l'espèce humaine culminera à l'ère

⁹ Notamment, les personnes sourdes n'avaient pas droit aux sacrements catholiques et n'étaient pas reconnues légalement comme des citoyen-nes responsables (Davis, 2008 : 314).

Nazi, durant laquelle des dizaines de milliers de personnes sourdes, mais aussi handicapées et homosexuelles, seront exécutées. Dans plusieurs pays, les personnes sourdes sont stérilisées contre leur gré¹⁰ (Brueggemann, 199 : 144-146; Lane, 2008; Davis, 2008).

Au 19^e siècle, l'idée de classification des Sourd-es en une race distincte fait son chemin au sein même des communautés sourdes. Certaines en appellent à la création d'un État ou d'une nation qui leur serait réservée (Davis, 2008 : 315; Ladd, 2008 : 46). Cette proposition n'est pas étrangère au fait qu'à Milan, le Congrès international pour l'amélioration du sort des sourds et muets¹¹ ordonne, en 1880, l'abandon de la langue des signes¹² dans l'enseignement, notamment parce que la parole est considérée comme ce qui distingue l'humain de l'animal. À titre d'illustration, le médecin Johann Conrad Amman affirme « comment ils sont faibles en général. Comment différent-ils si peu des animaux »* (1873 : 2 in Bauman, 2004 : 243). Pour Lewis J. Dudley, fondateur de l'Institut Clark, un pensionnat américain pour sourds-muets, « ils sont humains de par leur forme, mais seulement à moitié humain de par leurs attributs »* (in *idem*).

Avec les orientations entérinées par le congrès de Milan¹³, « c'est le pouvoir de la norme qui s'applique : [l]es sourds sont forcés d'agir comme des entendants, et leur éducation sera entièrement

¹⁰ Suite à la deuxième guerre mondiale, l'État allemand ne voit pas la nécessité d'indemniser les 17 000 personnes sourdes ayant été stérilisées, puisque cette pratique n'est pas considérée proprement fasciste (Lane, 2008 : 288; Davis, 2008 : 315). D'ailleurs, en 1933, le prestigieux magazine britannique *Nature* approuve le projet nazi de stérilisation des personnes handicapées (Davis, 1995 : 38). À l'égard des personnes handicapées et sourdes du moins, les idées et actions d'Hitler s'inspirent fortement des théories eugénistes américaines et britanniques, en ce que la stérilisation des personnes handicapées a été largement considérée comme une manière de normaliser des corps (Brueggemann, 2009 : 144-146; Davis, 1995 : 38; Kitchin, 1998 : 347).

¹¹ Bien que les sourd-es ne soient pas muet-tes (le fonctionnement des cordes vocales n'est pas lié aux organes liés à l'audition et au langage), leur différente façon de parler, leur refus de le faire ou la dimension non vocale des langues de signes ont été traditionnellement associés à la mutité.

¹² Si les signes sous formes de gestes sont utilisés depuis toujours par les humains pour communiquer, les langues des signes semblent se développer en tant que langue vers le 16^e siècle (Bertin, 2010). En Espagne, le moine Pedro Ponce de Leon enseigne à des élèves sourds dès le 16^e siècle et en France, la langue des signes française est enseignée à partir de 1760 par l'Abbé de l'Épée. Aux États-Unis, le *Connecticut Asylum for the Education and Instruction of Deaf and Dumb Persons* est fondé en 1817 par Thomas Gallaudet (un entendant américain) et Laurent Clerc (un Sourd français) et deviendra en 1866, l'Université Gallaudet. La rencontre de Gallaudet et de Clerc a donné lieu à la création de l'American Sign Language (ASL) en 1830 (Désilets, 2000).

Au Québec, la première école pour enfants sourds (1831-1834) est mise sur pied dans la ville de Québec. Il y aura ensuite l'Institut des sourdes-muettes de Montréal (1864-1979) et l'Institution des sourds-muets de Montréal (1921-1967). Si les signes enseignés à l'Institution des sourds-muets, dirigé par les Clercs de St-Viateur, sont fortement inspirés de la langue de signes française (LSF), ceux enseignés à l'Institut des sourdes-muettes sont davantage influencés par l'American Sign Language (ASL), notamment parce que les Sœurs de la Providence se perfectionnent dans des écoles américaines plutôt qu'en Europe (CQDA et ROSQ, 2001 : 6). Ce sont d'ailleurs ces deux langues qui sont à l'origine de la langue des signes québécoise (LSQ). Au début des années 1970, l'enseignement aux personnes sourdes est désinstitutionnalisé et transféré au ministère de l'Éducation (CQDA et ROSQ, 2001).

¹³ La résolution première stipule que « Le Congrès, considérant l'incontestable supériorité de la parole sur les signes pour rendre le sourd-muet à la société et lui donner une plus parfaite connaissance de la langue, déclare : que la méthode orale doit être préférée à celle de la mimique pour l'éducation et l'instruction des sourds-muets » (Cuxac 1983 : 138-139 in Gaucher, 2009 : 131). Se référer à cette source pour les résolutions 2 et 3.

soumise à l'oralisme pendant cent ans » (Blais, 2006 : 9). La grande nouvelle est titrée dans le *London Times* « *Deafness is Abolished* » (Ladd, 2003 : 28). Dans l'un des premiers articles bilingues en français et LSQ publiés au Québec, on y lit :

Au terme de ce congrès, des résolutions ont été adoptées recommandant l'interdiction des langues signées. L'interdiction a frappé tout l'Occident. À la suite de celle-ci, les professeurs sourd.e.s et signant.e.s ont été congédiés et des mesures coercitives ont été appliquées pour empêcher les enfants de signer : attacher les mains des écolier.e.s dans leur dos et empêcher les plus vieux et vieilles de côtoyer les plus jeunes pour neutraliser la transmission de la langue ne sont que quelques exemples. La date [du congrès de milan] est traumatique (Witcher *et al.*, 2014, citation bilingue¹⁴).

L'institution de l'oralisme a été décriée par certains comme « l'holocauste des Sourd-es »*, un terme qui en a certes scandalisé plus d'un (Ladd, 2003 : 28). Cette méthode, consistant à enseigner aux personnes sourdes à parler par diverses thérapies de la parole, a contribué au fait qu'elles passaient le plus clair de leur éducation à apprendre à parler au détriment d'autres apprentissages (Jankowski, 1997 : 9).

Le congrès de Milan et l'institution de l'oralisme sont davantage qu'un événement dans le discours. Ce sont des moments historiques qui constituent des composantes majeures du devenir de la sourditude, et possiblement, ce qui fait « apparaître la notion d'oppression dans le champ identitaire sourd [...] [en devenant] un point de référence central à l'historicité sourde » (Gaucher, 2009 : 130). Que les Sourd-es aient été comparé-es à des animaux, forcé-es de parler pendant des années de « thérapie de la parole », voir exterminé-es sous des régimes fascistes, tout comme l'ignorance commune de ces événements historiques, joue certainement un rôle dans la manière dont est vécue ou appréhendée la sourditude.

Saisir la portée de la tentative d'éradication des langues des signes (LS)¹⁵ et des cultures sourdes¹⁶ comme une violence historique et culturelle (Ladd, 2003 : 24) est nécessaire à l'historicisation de la sourditude et à la compréhension de ses rapports et inscriptions avec les contextes culturels entendants. Ainsi, le devenir de la sourditude se situe dans une série d'arrimages et de tensions entre les événements de discours et les événements dans l'histoire, dont l'effectivité et l'affectivité forgent sa complexité.

¹⁴ Citation LSQ : <https://www.ababord.org/La-communaute-sourde-quebecoise> (5:53 – 6:19).

¹⁵ Il existe environ 121 langues des signes à travers le monde (Padden, 2010).

¹⁶ Au sujet des cultures sourdes, le lectorat intéressé peut se référer entre autres à Laborit (1994), Padden et Humphries (1988, 2010), Delaporte (2002), Lachance (2007), Humphries (2008), Gaucher (2008, 2009), Bertin (2010), Gaucher et Vibert (2010) et Bauman et Murray (2014).

Le concept de sourditude (Ladd, 2003) évoque celui d’Aimé Césaire, qui a inventé le terme « négritude » pour parler du vivre Noir¹⁷ (Césaire, 1935). Mais cette philosophie d’une expérience commune chez les Sourd-es émerge déjà en 1852, lorsque Ferdinand Berthier « formule l’idée d’une unité sourde selon une logique identitaire relativement originale [selon laquelle les sourds peuvent] “devenir maîtres de leur historicité, de leur être et de leur devenir”» (Gaucher 2008 : 23 in Paradis-Vigneault, 2012 : 8).

1.1.1 Es-tu s/Sourd ou quoi?

Au début des années 1970, James Woodward propose une graphie afin de différencier l’état physique de surdité diagnostiquée médicalement (sourd-e) et l’appartenance à une communauté culturelle (Sourd-e). Or, vu la difficulté de déterminer comment et quand se fait le passage d’un à l’autre, cette distinction présente un paradoxe : les termes sont souvent couplés (s/Sourd-e ou S/sourd-e), « comme des sosies »*, dira Brenda Jo Brueggemann (2002 : 180; 2009 : 14). Alors, quand passe-t-on de la minuscule à la majuscule? L’usage de la langue des signes, diront certain-es, l’attitude, diront d’autres. L’expression « attitude sourde » qu’utilisent Baker et Cokely en 1980 (Gaucher, 2010 : 49) demeurant ambiguë, Brueggemann s’interroge : quelle attitude? En invitant à cesser la réitération routinière du s/S, l’auteure invite à les appréhender et à les revisiter comme « un kaléidoscope d’identités »* (Brueggemann, 2008 : 181).

Parmi ce kaléidoscope, les catégories principales sont celles de malentendant-e, Sourd-e, devenu-e sourd-e, sourd-e signeur-e, sourd-e oraliste et sourd-e-aveugle. Si, pour les entendant-es, une personne est considérée sourde ou malentendante du moment que sa manière d’entendre ne correspond pas à la norme, cela n’est pas suffisant pour qu’elle soit considérée Sourde par les Sourd-es, en ce que le terme « Sourd » marque l’appartenance à une communauté culturelle et communicationnelle (Brueggemann, 1999, 2009; Daigle et Parisot, 2006; Gaucher, 2009, 2010; Hoffmeister, 2002; Higgins, 1980). En prenant un exemple national, mais qui pourrait certainement s’appliquer à d’autres pays, Ahlstro et Preisler remarquent que « [l]es malentendant-es sont un grand groupe de personnes vivant dans toute la Suède, mais ne sont pas un groupe culturellement reconnu de la même manière que le sont les Sourd-es »* (1998 in Brunnberg, 2010 : 179). Pour certain-es, la frontière est claire : ceux et celles qui ne signent pas ne sont pas membres de la communauté sourde (Schlesinger et Meadow, 1972, Padden et Markovicz, 1975 et Markovicz et Woodward, 1978 in Higgins, 1980 : 68). Pourtant, les oralistes et les

¹⁷ Bien que le concept ait été inventé par Césaire (1913-2008), 2 autres intellectuels sont généralement associés à la Négritude, Léopold Sédar Senghor (1906-2002) et Léon Gontran Damas (1912-1978) (EnCaribe, 2015)

Sourd-es signeur-es « se reconnaissent comme faisant partie de la même communauté, tout en maintenant aussi des distinctions entre elles et eux¹⁸ »* (Higgins, 1980 : 77, note 9). Paradoxalement, des personnes entendantes utilisant la langue des signes et ayant une bonne connaissance des cultures sourdes (des enfants de parents Sourd-es, par exemple), y ont accès, alors même que des personnes sourdes, pour diverses raisons, dont celle de ne pas maîtriser une langue des signes, ne sont pas reconnu-es comme parties prenantes de celles-ci (Hoffmeister, 2002 : 197).

Les postures et les identités des personnes sourdes diffèrent en regard d'une multitude de dimensions culturelles, éducatives, économiques, sexuelles, ethniques, géographiques et politiques. Il semble toutefois y avoir un clivage particulier. Certaines personnes sourdes ou malentendantes ne veulent pas être identifiées comme handicapées et se définissent comme culturellement Sourdes. Parallèlement, d'autres personnes ne veulent pas être identifiées ou ne se sentent pas appartenir aux cultures sourdes. Elles s'identifieront alors comme malentendant-es ou comme ayant une déficience auditive plutôt que comme Sourd-es.

S'il est reconnu qu'il existe deux conceptions, l'une situant la surdité comme un handicap, et l'autre, situant les personnes sourdes comme minorité culturelle ou linguistique (Lane, 2002, 2010), cela n'explique pas pour autant ce qui rebute tant de Sourd-es à être considéré-es comme des personnes handicapées. Car, de fait, « bien que certaines personnes sourdes puissent vouloir résister au fait d'être étiquetées comme "handicapées", le fait demeure qu'elles *sont* souvent étiquetées de la sorte. [...] De qui – ou de quoi – les personnes sourdes ont-elles si peur quand elles résistent au placement dans le lieu commun du "handicap" »*? (Brueggemann, 2008 : 179).

¹⁸ Si les recensements estiment entre 4 % et 12 % la population sourde et malentendante (ASC, 2012; ISQ, 2013 : 40; Pinsonneault et Bergevin, 2006), l'Institut Raymond-Dewar et l'Association des Sourds du Canada adopte un estimé de 10 % (ASC, 2012c; Caron, 2003 : 2). Cette dernière constate qu'aucune enquête fiable ne permet d'établir le nombre précis de personnes sourdes et malentendantes au Canada (ASC, 2012c). De fait, un estimé de 10 % représentait plus de 800 000 personnes dans un contexte où la population du Québec dépasse 8 millions en 2015, mais le rapport de Statistiques Canada en dénombrait plutôt 200 000 en 2006 (OPHQ, 2012 : 12), au moment où la population du Québec était environ de 7,6 millions (ISQ, 2015), ce qui représenterait que 2,6 % de la population. En 2009, l'ISC recensait 5 030 signeur-es (ISQ, 2009), un chiffre adopté par l'OPHQ (OPHQ, 2013) mais contesté par des chercheurs sourds tels que Boudreault (2015), qui évaluent plutôt ce nombre de façon conservatrice à 7 000. L'Association des Sourds du Canada souligne ainsi que la formulation des questions par Statistiques Canada, axée sur la déficience auditive au détriment des LS, occasionne un biais dans le recensement, lequel aurait des répercussions majeures sur la manière dont sont considérés les enjeux propres aux Sourd-es, jugé-es dès lors trop minoritaires pour justifier des dépenses publiques (ASC, 2012c). L'ASC estime quant à elle à 300 000 le nombre de Canadien-nes sourd-es signeur-es, soit moins de 1 % de la population.

Ce faible nombre, lui-même en décroissance, s'expliquerait entre autres par la fermeture des écoles sourdes et l'intégration des jeunes sourd-es dans les écoles régulières entendantes, où l'enseignement se fait en français ou en anglais, la popularisation de l'implant cochléaire au détriment de l'enseignement d'une langue des signes et la crainte des parents entendant-es vis-à-vis de langues (des signes) et de cultures qui leur sont souvent inconnues (Boudreault, 2015). En tenant compte que 90 % des enfants sourds ont des parents entendants, l'étude de Colette Dubuisson et Christiane Grimard (2006) révèle que 59 % des parents choisissent la langue première de leur enfant suite aux conseils d'orthophonistes et d'audiologistes : « il semble qu'on ait jamais même présenté l'option d'une langue signée à bon nombre de ces parents » (Dubuisson et Grimard, 2006 : 4). Par ailleurs, « 59 % des enfants oralistes ne connaissent aucun adulte sourd (oraliste ou gestuel) ni même devenu sourd » (*idem*).

Alors que la perte auditive qui accompagne le vieillissement et la malentendance ont tendance à être considérées comme créant des situations de handicap, la surdité profonde et de naissance a tendance à générer une organisation du monde, au niveau communicationnel et culturel, notamment, ce qui situe les Sourd-es comme une minorité linguistique (Lane, 2010 : 79). Cependant, cette classification est quelque peu simpliste, puisque des personnes ayant été ou s'étant elles-mêmes identifiées comme malentendantes apprendront une langue des signes à un moment de leur vie et s'identifieront comme Sourd-es. Ainsi, il ne semble pas que l'identification puisse être liée uniquement au degré de perte auditive ou au degré (léger, moyen, sévère et profond) de surdité. Les questions d'auto-identification sont certes complexes.

Au su de cette diversité identitaire, force est de constater qu'on ne peut concevoir l'identité collective comme celle d' « une » communauté sourde. Il existe bel et bien des communautés sourdes, voire des communautés de personnes malentendantes et devenues sourdes, qui portent et déploient des histoires, des cultures et plusieurs langues des signes ou d'autres modes de communications comme le pidgin ou le langage parlé complété (LPC).

En ce sens, le terme Sourd-e* proposé par Elena M. Ruiz (2013) visait à rendre compte d'une complexité et d'une diversité identitaire :

Sourd-e* conteste le terme « collectif » pr sumptueux de SOURDS-Sourds-sourds, qui exclut souvent les Sourd-es-aveugles, les Sourd-es handicapé-es, les malentendant-es, les devenu-es sourd-es, les personnes qui utilisent un implant cochléaire et d'autres personnes qui signent. L'astérisque sert de rappel subtil des gens qui sont exclus lorsque seul le terme « Sourd » est utilisé* (BCRAD, 2013).

Mais Ruiz a retiré ce terme, le considérant « très anti-intersectionnel¹⁹ »* puisqu'il ne mobilise qu'une seule identité malgré l'astérisque (Sourd), soulignant que l'utilisation de l'acronyme DDBDDHH (*D/deaf, Deaf-Blind, Deaf Disabled et Hard of Hearing*) est plus conséquent avec la visée de représentativité (Ruiz, 2015). Certain-es auteur-es utilisent plutôt l'acronyme D/HH ou DHH pour désigner les Sourd-es ainsi que les personnes sourdes et malentendantes (*hard of hearing*).

1.1.2 De la perte auditive au gain sourd

S'il existe, depuis le 19  siècle une conscience chez les Sourd-es de former une collectivité (Lachance, 2007 : 127), le concept de fiert ²⁰ sourde apparait dans les années 1970-1980, un moment historique

¹⁹ La section 1.2.3 *Intersectionnalité* abordera plus précisément cette notion.

²⁰ Le concept de fierté peut notamment être compris par la revalorisation d'une identité stigmatisée (comme le Black Power), ou par la réappropriation des insultes (Halperin, 2000 ; Mc Ruer et Berube, 2006). C'est le cas par exemple des termes

qualifié de Réveil Sourd (Ladd, 2003; Perreault, 2010; Jankowski, 1997). De fait, les Sourd-es ont toujours été défini-es par les autres, et plus précisément, par les entendant-es, « peuple qui ne se connaît pas, mais qui figure dans les mythologies sourdes comme forme d’altérité ontologique » (Gaucher, 2010 : 45).

Le mouvement sourd, qui a pris son envol dans les années 1980, a mobilisé une affirmation positive ancrée dans la conviction que les Sourd-es perçoivent et vivent le monde différemment des personnes entendantes (Padden et Humphries, 1988; Jankowski, 1997). Au Québec, Raymond Dewar s’implique activement dans la défense de droits des Sourd-es. Décédé la veille de la première montréalaise de la pièce de théâtre *Les enfants du silence*, qu’il avait adapté en LSQ, il avait affirmé quelques temps avant sa mort : « Désormais, nous avons cessé de nous laisser modeler. Nous sommes sourds et avons pris conscience de notre différence. Nous sommes nous-mêmes. Oui, nous avons cessé de faire semblant d’entendre » (Dewar, 1983 in Morel, 2015).

Au sein des études sourdes, des auteur-es invitent ainsi à passer de la notion de perte auditive à celle de gain sourd²¹ (Bauman et Murray, 2009, 2014). Ainsi, « “Je suis Sourd profond”, diront certains avec la même conviction que d’autres affirment qu’ils sont “Français de souche” ou “Québécois pure laine” » (Gaucher, 2010 : 51). Ce renversement s’opère en outre en déplaçant le site de différenciation de la surdité à la langue des signes, donc d’une vision médicale associée à déficience (la surdité) à une vision culturelle associée à l’émancipation sourde. Il s’agit d’une réappropriation qui tente « de renverser le sens commun attribué à [cette] différence » (*ibid.* : 59).

Au début du 20^e siècle émerge la notion d’ethnicité sourde, en mettant de l’avant les valeurs, les coutumes, la langue, l’histoire et l’identité communes et particulières des Sourd-es. L’ethnicité étant toutefois conceptuellement rattachée aux notions de filiation familiale²², de langue maternelle et de cuisine typique – trois éléments absents d’une supposée ethnicité sourde²³, l’idée d’appréhender les Sourd-es à travers le concept de minorité linguistique ou culturelle émerge dans les années 1970, dans

« *queer* » et « *crip* » : le premier s’adressant aux personnes des minorités sexuelles et de genre, et le second, aux personnes en situation de handicap, qui ont été réappropriés afin de déconstruire leur dévalorisation ainsi que la honte liée au stigmate et à l’insulte.

²¹ Visionner à ce sujet l’extrait « *Not hearing loss, deaf gain* » (Rosemoons, 2013) tiré de la télé-série *Switched at Birth* (Weiss, 2011-2016).

²² Outre un très faible pourcentage (moins de 10 %), la majorité des enfants sourds naissent de parents entendants (Davis, 2008 : 321; Baynton, 2008 : 295).

²³ En prenant appui sur le concept grec d’*ethnos* qui signifie « peuple », Eckert (2010) propose de reconsidérer l’ethnicité sourde [*Deafnicity*].

la foulée des mouvements sociaux et d'autres courants d'études des minorités (Baynton, 2008 : 294; Davis, 2008).

1.1.3 Handicap, langue, culture et colonialisme : différentes perspectives sur la sourditude

Différentes perspectives théoriques et conceptuelles ont été proposées au fil du temps pour penser les communautés et les identités sourdes. Ces perspectives, parfois présentées sous forme de modèles analytiques, se sont développées en réponse au paradigme dominant, qui considère les personnes sourdes d'abord et avant tout d'un point de vue médical, situant la surdité comme élément de définition central. Mais avant d'être modélisées, des conceptions divergentes du modèle médical se sont exprimées, notamment dans des journaux de la presse muette²⁴ américaine et européenne, par des personnes sourdes qui se sont définies elles-mêmes de d'autres façons :

Illes ont parlé de leur langue des signes en termes de facilité avec laquelle illes pouvaient communiquer lors de son utilisation et comment elle répondait à leurs besoins quotidiens pour la socialisation (Krauel 1986). Illes ont parlé d'elle comme ayant grâce et beauté (Veditz 1913). Illes ont parlé de leur vie sociale comme un « monde de Sourd-es », dans lequel les personnes sourdes étaient très heureuses et contentes* (Lane, Hoffmeister et Bahan 1996) (Humphries, 2008 : 4).

Dans les années 1960 et 1970, des approches ont insisté, tantôt sur la dimension sociale du handicap, tantôt sur la dimension culturelle ou linguistique du monde sourd. Ces modèles conceptuels, qui présentent tout de même des limites, sont pertinents à la fois pour saisir les façons dont les personnes sourdes et malentendantes se définissent et pour comprendre comment s'articulent leurs revendications.

Historiquement, l'incapacité a été appréhendée par un paradigme médical la désignant comme une caractéristique individuelle anormale et pathologique (Barnes, 1991; Barnes, Mercer et Shakespeare, 1999; Davis, 1995, 2010; Goodley, 2011; Hall, 2011). Le modèle social développé par les *Disability Studies*²⁵ a contribué à situer le handicap comme résultant de conditions structurelles limitant l'accessibilité au niveau social, culturel, politique et communicationnel (Barnes, 1991; Davis, 2010; Goodley, 2011). Les *Disability Studies* « conçoivent le fait d'avoir un handicap comme une relation sociale caractérisée par la discrimination et l'oppression plutôt que comme une malchance personnelle

²⁴ C'est ainsi qu'on désignait les journaux sourds à l'époque.

²⁵ La portée politique de ce terme est difficilement traduisible en français. Le terme « études handicapées » ne semble pas être utilisé et le terme « études sur le handicap » ne pourrait pas convenir puisque celles-ci « prennent comme point de départ le besoin évident de réparer, de trouver une solution, au problème du handicap, pour retourner les corps accablés d'incapacité à un état « normal » [...] Les *Disability Studies*, en contraste, accorde une valeur intrinsèque aux vies vécues dans/avec/par la différence »* (Holmes, 2012 : 163). Il existe par ailleurs un réseau international francophone d'études sur le processus de production du handicap.

ou une insuffisance individuelle »* (Garland-Thomson, 2001 : 1). En réponse au modèle médical, le modèle social du handicap propose de concevoir la différence corporelle en termes d'oppression sociale, en appelant à une valorisation de la différence qui ne soit pas conjuguée en termes de manque. Ainsi, la resignification du terme « handicap », notamment par le mouvement de défense de droits des personnes handicapées (Lane, 2010 : 78), a permis de l'investir d'une définition sociologique plutôt que médicale, en le définissant comme la résultante de conditions sociales et structurelles handicapantes. Le modèle social du handicap a permis une dissociation du modèle médical en se fondant principalement sur une visée de dissolution des barrières sociales.

Par ailleurs, le modèle social a été critiqué pour ne tenir compte que des oppressions structurelles sans considérer les enjeux qui subsistent malgré un modèle social. Par exemple, les situations de handicap liées aux douleurs chroniques et maladies mentales, les différences entre les corps et la diversité des expériences à l'égard des in/capacités persistent, même dans une situation sans barrière systémique. En ce sens, à partir des années 1990, des auteur-es se situant dans le champ des *Disabilities Studies* ont reproché au modèle social du handicap son caractère trop unifiant, celui-ci n'accordant que peu ou pas de place à la question du corps. Illes lui ont également reproché de ne pas accorder suffisamment d'importance aux impacts des incapacités (biologiques) et du handicap (social), au niveau affectif et expérientiel, et de favoriser des approches centrées sur l'oppression structurelle (Barnes, 1999; Davis, 2002; French, 1993; Goodley, 2001, Hughes et Paterson, 1997). S'appuyant sur le postulat féministe selon lequel le personnel est politique, Crooks *et al.* (2012) invitent à une nécessaire et plus grande réflexivité sur la question du corps et des incapacités.

Quant à elle, l'approche linguistique met l'accent sur les langues des signes comme fondement d'une identité culturelle en situant les spécificités communicationnelles et linguistiques comme principaux éléments de distinction entre les personnes sourdes et entendantes (Daigle et Parisot, 2006; Dubuisson et Grimard, 2006; Gaucher, 2009; Lachance, 2007; Marschrak et Spencer, 2010). Cette perspective offre généralement une lecture critique de la considération des personnes sourdes à travers le prisme du handicap. Certain-es arguent notamment qu'une personne hispanophone ne verrait pas son incapacité à parler anglais comme un handicap, et que l'incapacité des Sourd-es à parler/comprendre une langue entendant ne devrait donc pas faire exception (Baynton, 2008; Lane, 2008; Davis, 1995 : xiv). Ainsi, lorsqu'une personne sourde signeure rencontre une personne non signeure, elle « ne pense pas “Je ne peux pas entendre et donc ne peux pas communiquer avec cette personne”, mais plutôt, “Nos langues sont différentes et donc, nous ne pouvons pas communiquer” »* (Mae Lentz in Baynton, 2008 : 308).

Parmi ses limites, l'approche linguistique, lorsqu'elle est mobilisée pour définir qui fait partie ou non de la catégorie « Sourd » (en mettant au cœur de sa définition catégorielle l'usage d'une langue des signes), exclut les personnes sourdes non signeuses, voire stigmatise celles qui ont subi l'oralisme, qui ont une dextérité akinésique ou qui n'ont pas eu la chance d'apprendre l'une ou l'autre des LS pour cause de pauvreté ou d'éloignement des services qui sont concentrés dans les centres urbains, et ce, tout en incluant, paradoxalement, les entendant-es signeur-es, notamment les CODAS (Daigle et Parisot, 2006; Davis, 2008; Hoffmeister, 2002 : 197). En délaissant l'usage d'une langue des signes dans la définition identitaire, certain-es redoutent par ailleurs que l'identité sourde ne soit réduite à la perte auditive, socle du modèle médical décrié (Davis, 2008 : 320).

Les questions de handicap et de langue soulèvent plusieurs enjeux²⁶. Alors que les personnes sourdes sont souvent considérées comme handicapées et que les mouvements de défense des droits des personnes handicapées tendent à les inclure, certain-es Sourd-es ne se sentent pas forcément interpellé-es par cette approche pour combattre les discriminations ou pour faire valoir leur spécificité (Brueggemann, 2008; Gaucher, 2009; Humphries, 2009). Les mouvements sourds aspirent principalement à une reconnaissance des langues des signes et des cultures sourdes dans une optique de diversité culturelle plutôt que dans une optique d'accommodement d'une déficience, et ce, bien qu'une amélioration de l'accessibilité soit revendiquée. Les Sourd-es se défendent d'être handicapées tout comme elles se défendent d'être francophones ou anglophones, insistant sur le fait que leur langue première, c'est-à-dire la langue des signes, qu'elle soit française, québécoise, américaine ou britannique, n'est pas celle de la majorité.

Remettre en question de façon critique l'association des personnes sourdes aux personnes handicapées n'empêche pas, par ailleurs, d'interroger les formes possibles de capacitisme au sein des analyses sourdiennes. Est-ce parce que le handicap est dévalorisé que les personnes sourdes s'en distancient si ardemment? En tenant à être considéré-es comme une minorité linguistique, les Sourd-es insistent-elles pour que l'élément les différenciant ne soit pas leur surdité (une condition pathologisée et stigmatisée), mais leur langue (une dimension associée à la culture), un trait culturel généralement valorisé et moins sujet au discrédit que le handicap? L'un des enjeux étant, pour les communautés sourdes, la reconnaissance des langues des signes comme langues officielles, s'identifier comme personne

²⁶ Les débats entre les études handicapées et sourdes étant complexes, il n'est pas d'espace suffisant ici pour en exposer tous les enjeux. Se référer notamment à Lane (2008) pour un argumentaire en faveur d'une nécessaire dissociation des études et du mouvement Sourds de ceux des personnes handicapées (à travers un rejet du modèle médical), et à Baynton (2008), pour une défense des similarités entre ceux-ci et un appel à une conceptualisation des personnes sourdes à la fois comme handicapées (selon le paradigme du modèle social du handicap) et comme une minorité culturelle.

handicapée pourrait-il possiblement menacer la considération de ces langues comme langues à part entière?

Mark Deal (2003) estime que les personnes handicapées ne devraient pas se sentir insultées lorsqu'elles sont identifiées à une autre incapacité que celle qu'elles ont (Deal, 2003 : 898). Or, comme le mentionnais précédemment, malgré les apports des *Disability Studies* et l'existence d'approches valorisant la désirabilité du handicap, certain-es Sourd-es continuent d'être insulté-es à l'idée d'être considéré-es handicapé-es. Bien que les significations culturelles et les stéréotypes contribuent à la hiérarchisation des incapacités en situant certaines comme moins désirables (Esses and Beaufoy 1994 et Harper, 1999 in Deal, 2003 : 900), certain-es Sourd-es refusent simplement leur catégorisation dans le registre même des incapacités et du handicap²⁷. D'ailleurs, Lennard J. Davis (1995) suggère que telle que mobilisée, la notion de handicap est une catégorie absolue. On est soit handicapé ou on ne l'est pas; il ne semble pas y avoir d'intelligibilité pour être « un peu » handicapé, au même titre qu'on ne peut pas être « un peu » enceinte (Davis, 1995 : 1).

Par ailleurs, l'approche linguistique soulève des enjeux et des questionnements pertinents. Au Canada, par exemple, les langues autochtones sont reconnues et valorisées en certains endroits²⁸. Dès lors, le développement de solidarités entre les communautés sourdes et autochtones pour la reconnaissance de leurs langues pourrait être aussi pertinent à envisager que les liens entre les communautés sourdes et handicapées pour l'élimination des barrières à une pleine participation sociale.

Pour sa part, l'approche culturelle met de l'avant la notion de cultures sourdes comme étant plus à même de saisir la complexité du monde sourd. Complexes, les cultures sourdes peuvent entre autres être appréhendée à travers l'histoire des Sourd-es et les langues des signes (Bertin, 2010; Gaucher, 2009; Ladd, 2003; Lachance, 2007). Davis remarque que les questions « qui fait partie du monde sourd? »* ou « qu'est-ce qui caractérise la culture sourde? »* (Davis, 2008 : 322) peuvent surgir

²⁷ Au fil de mes implications dans les communauté sourdes québécoises depuis 2012, j'ai découvert que la distinction entre incapacité et situation de handicap est l'un des nœuds qui mérite d'être davantage investigué. En outre, dans le cadre de certaines discussions avec des Sourd-es, un questionnement émergeait souvent : pourquoi les langues des signes devraient-elles être officiellement reconnues? L'argument invoqué était celui de se retrouver en situation de handicap lorsqu'elles se voient offrir des services dans les langues officielles (services juridiques, sociaux et de santé, informations générales, etc.). Voilà pourquoi lesdits services devraient être offerts également en langues des signes.

²⁸ Il existe au moins 65 langues autochtones au Canada et, au recensement de 1996, le quart de la population autochtone (207 000 personnes) déclarait une langue autochtone comme langue maternelle (ILOB, 2015). Au Yukon, « le commissaire en conseil exécutif peut, par règlement, prévoir la prestation de services du gouvernement du Yukon dans une ou plusieurs langues autochtones du Yukon » (Gouvernement du Yukon, 1988 : ch. 13, art. 11). Dans les territoires du Nord-Ouest, les langues officielles sont l'anglais, le chipewyan, le cri, l'esclave du Nord, l'esclave du Sud, le français, le gwich'in, l'inuinnaqtun, l'inuktitut, l'inuvialuktun et le *th̄ichq* (Gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, 2002 [1988], ch. 56 (Suppl.), art. 4).

rapidement. Pour éviter une définition essentialiste du modèle culturel (telles que les approches évoquant des valeurs sourdes), il s'agit moins, à mon sens, d'interroger le « qui/qu'est-ce qui » que de constater qu'en se distançant des approches centrées sur le handicap ou la perte auditive, la notion de cultures sourdes fait apparaître, d'une part, une distinction entre les mondes sourds et entendants, et d'autre part, des cultures jusque là innommées, à savoir les cultures entendants (Lachance, 2007 : 178; Gaucher, 2009 : 135; Bertin, 2010 : 11). En ce sens, « toute recherche sur les Sourds implique nécessairement de penser aux Entendants, en tant qu'entité identitaire et culturelle »²⁹ (Bertin, 2010 : 11).

Parmi les différentes approches mobilisées pour réfléchir à la sourditude, l'analyse que propose Ladd (2003) met de l'avant la thèse du colonialisme afin de marquer les rapports de pouvoir ayant participé de la subjugation et des tentatives d'éradication des LS et des cultures sourdes. Tout en reconnaissant l'importance de cette perspective pour comprendre les contre-discours articulés au su des hégémonies oralistes, Rita Dhamoon (2010) remarque que l'interprétation que fait Ladd du colonialisme présente certains écueils : « en amalgamant les histoires des personnes sourd-es blanc-hes et des personnes non blanches (qu'elles soient Sourd-es ou pas) [...] il y a un danger de miner tous les modes de subjugation culturelle, spécifiquement eu égard à la longue et distincte histoire du colonialisme *racisé* »* (Dhamoon, 2010 : 95).

Désigné-es plus souvent qu'autrement en termes pathologiques, les Sourd-es ont cherché à s'affirmer autrement et les études sourdes ont proposé différentes approches, qui s'inscrivent dans une diversité de paradigmes. Si les perspectives, ici brièvement présentées, peuvent être utiles pour comprendre la manière dont s'articulent les revendications des mouvements sourds, elles s'avèrent tout de même limitées.

L'une des limites de ces approches concerne les perspectives identitaires. Notamment, les nombreux efforts esquissés pour désigner qui est s/Sourd-e et ce qu'est ou pas la culture et le monde sourds se heurtent aux limites de l'essentialisme, acculés à des culs-de-sac bien peu propices à une philosophie de la complexité et du changement social. Si les études sourdes sont relativement récentes³⁰, plusieurs

²⁹ Je reviendrai sur cette question au point 1.3.2.2 *Déconstruire l'entendance*.

³⁰ Gallaudet, l'unique Université « sourde » au monde, a été fondée en 1864 à Washington. En 1978, une deuxième institution emboîte le pas, avec la création du *Centre for Deaf Studies* à l'Université Bristol (ce centre a fermé ses portes en 2014). D'autres unités de recherche seront mises sur pied ensuite, notamment le *Western Canadian Centre for Deaf Studies* à l'Université d'Alberta, en 1986, le *Auslan & Deaf Studies Centre* de l'Institut Kangan en Australie, en 1988, et le *Deaf Studies Research Unit* à l'Université Victoria en Nouvelle-Zélande, en 1995. Des programmes d'études sourdes (*ASL and Deaf studies*) destinés principalement aux personnes entendants sont offerts dans divers collèges au Canada. Les études sourdes se déploient aussi parfois dans le champ des *Disability Studies*, elles aussi plutôt récentes. En 1998, le premier le premier doctorat en *Disability Studies* est offert aux États-Unis, à l'Université de l'Illinois à Chicago (Mitka, 1999), et ce, un

avancées théoriques et philosophiques ont néanmoins permis de remettre en question les perspectives essentialistes quant aux identités et communautés sourdes. Comme le remarque Dhamoon (2010), la logique des catégories identitaires repose en outre sur les différences. Tout en admettant l'intérêt politique de la représentation de la différence, l'auteure argue que c'est en analysant la manière dont ces différences sont produites et forgées par différentes matrices de pouvoir qu'il est possible de développer des perspectives critiques propres à saisir la génération à la fois de subjectivités et de subjugation (Dhamoon, 2010 : 93).

Étant donné les limites des politiques identitaires et des approches visant à circonscrire qui est s/Sourd-es, les invitations à l'interstitiel [*in-betweenity*] (Brueggemann 2009, 2010), à l'hybridité (Breivik, 2005) et à la sourditude (Ladd, 2003) sont autant d'exemples d'une « quête d'appartenance »* (McIlroy et Storbeck, 2011 : 495). Thème de la prochaine section, la notion de l'appartenance permet d'investiguer quelques réflexions pertinentes afin de réfléchir à la complexité de la cartographie de la sourditude.

1.2 De l'appartenance

Particulièrement dans la foulée du Réveil Sourd, les Sourd-es ont cherché à s'affirmer en déconstruisant leur subjugation historique dictée par le paradigme médical. Fortement inspirés du *Black Power*, les mouvements sourds revendiquent le droit des personnes minorisées de se définir et de s'identifier elles-mêmes, ce que symbolise entre autres la majuscule « S » (Scott et Brockriede 1969 et Campbell 1971 in Jankowski, 1997 : 139; Gaucher, 2009 : 43; Bertin, 2010 :15). Concernant les manières d'appréhender une identité sociale, les tensions soulevées dans la section précédente ne sont cependant pas propres à la communauté sourde. Une spécificité demeure :

Ce que traduit l'histoire de ces multiples dénominations, c'est la difficulté qu'il y a à penser une catégorie constituée par des gens qui ont transmué une déficience sensorielle en productions culturelles; à commencer par une langue, qui emprunte un canal différent de celui de toutes les autres langues humaines mais présente la même fonction et la même richesse. C'est une chose pour laquelle on ne dispose d'aucun point de comparaison. Et ce qui est unique est toujours difficile à penser (Delaporte, 2002 : 31 in Bertin, 2010 : 16).

L'une des difficultés de réfléchir à cette unicité incombe aux limites de l'identité comme concept pour penser la sourditude.

an après la publication de la première édition du *Disability Studies Reader*. Et c'est l'Université York qui offrira le premier doctorat en *Critical Disability Studies* au Canada. En 2004 est fondée, à Winnipeg, l'Association canadienne des études sur l'incapacité (*Canadian Association of Disability Studies*) à l'Université du Manitoba.

1.2.1 Limites de l'identité

Constamment redéfinie, l'identité est un espace négocié et intimement lié et forgé par les significations culturelles et sociales (Taylor and Spencer, 2004 : 4). En ce sens, l'identité a vastement servi de site d'analyse et de déconstruction des catégories sociales (notamment à travers les politiques identitaires). Slavoj Žižek (1989) argue que l'identité opère comme un site idéal de mobilisation politique, mais qu'elle engendre pourtant toujours un point de désillusion face aux limites de sa représentation (1989 in Butler, 2009 : 192) : « aucun signifiant ne peut être radicalement représentatif, car tout signifiant est le site d'une méconnaissance perpétuelle : il produit l'attente d'une unité, d'une reconnaissance entière et définitive, qui ne peut jamais être comblée » (*ibid.* : 195). Si l'appartenance identitaire et la mobilisation politique opèrent à travers l'utopie du caractère représentatif du signifiant, celui-ci a par ailleurs le potentiel d'être constamment redéfini » (*ibid.* : 195, 202).

En ce sens, la pluralité des expériences et des identifications permet d'ébranler les limites exclusives des catégories identitaires afin de sentir reconnu-e³¹ ou représenté-e par et au sein de telle ou telle communauté. Par exemple, les débats animés autour de l'identité « femme », au sein du mouvement et des études féministes, révèlent de façon exemplaire que le concept d'identité ne peut être appréhendé de façon stable et qu'il ne peut faire l'économie d'autres concepts pour mobiliser un projet de déconstruction sociale du signifiant et être sensible au caractère éminemment mouvant des trajectoires politiques, sociales et corporelles qui font et défont l'identité : l'identité est toujours en transition et en transformation, elle est à la fois un puissant signifiant et une fiction (Garland-Thompson, 2011 : 33, 41).

1.2.2 Appartenir

En tenant compte des limites de l'identité (Butler, 2009; Probyn, 1996; Žižek, 1989), la notion d'appartenance permet d'appréhender la sourditude dans un souci d'en embrasser la complexité et en tentant d'éviter les écueils essentialistes des politiques identitaires. Plutôt que de chercher à savoir qui fait partie ou non de la catégorie (du nous), il semble pertinent d'interroger la multiplicité des façons d'être et de vivre comme personne sourde. Le concept d'appartenance s'avère pertinent pour distinguer

³¹ Chacune à leur manière, les thèses de Honneth (1992, 2002, 2006), Fraser (2005, 2001, 2000, 1998, 1995, Fraser et Honneth, 2003) et Ricoeur (2004) ont documenté la reconnaissance comme un processus constant de négociation de la participation sociale. Admettre que la reconnaissance ne peut jamais être entièrement atteinte ne signifie pas pour autant qu'elle doive être disqualifiée. Elle demeure un impératif éthique de démocratisation qui vise la reconsidération de pratiques intersubjectives, sociales et institutionnelles génératrices d'exclusion ou de violence. Bertin (2010) a étudié la minorité sourde sous l'angle de la reconnaissance sociale.

la spécificité de la singularité, en ce que la première signifie les « formes possibles d'appartenance »* (parfois appelées catégories identitaires), et la seconde, « les façons par lesquelles le général devient réalisé par les individus comme singuliers »* (en ce que nous ne vivons pas en tant que « catégorie générale ») (Probyn, 1996 : 22). Si les catégories « sourd », « Sourd » et « malentendant » désignent, de façon spécifique, des groupes de personnes qui partagent cette appellation, les manières dont sont vécus et réfléchis les rapports au monde sont multiples et singulières. Accorder une importance à la singularité semble permettre une sensibilité aux mouvements de la complexité et aux enjeux qu'elle pose.

En privilégiant, avec Elspeth Probyn, le terme d'appartenance à celui d'identité, on peut rendre compte de ce « désir pour une sorte d'attachement, que ce soit à d'autres personnes, à des places, des façons d'être »*, tout en tenant compte des mouvements inhérents aux trajectoires de vie qui la forgent. Mais si l'appartenance est « un processus qui est nourri par le devenir plutôt que par le positionnement de l'identité comme un état stable »* (Probyn, 1996 : 19), elle n'est pas volontariste : on ne choisit pas d'appartenir comme on choisit la couleur de son chandail, elle est intrinsèquement liée à « l'historicité du pourquoi, comment, où, et avec qui nous nous sentons *appartenir* »* (*ibid.* : 35). Par exemple, le fait d'être appelé-es ceci ou cela, « être-dit » ou « *being called* », dit Agamben (1990 : 17; 1993 in Probyn, 1996) – être désigné-es socialement comme femmes, queers, Sourd-es, handicapé-es, forge notre rapport au monde.

Si appartenir implique de se sentir partie prenante³² de communautés, la notion de singularité permet par ailleurs de pluraliser l'appartenance au-delà d'un essentialisme identitaire unifiant. Du latin *cum* et *munus*, la communauté renvoie à l'idée que ses membres partagent quelque chose, mais elle ne peut être pensée comme unité (*cum* et *unus*) (Esposito, 2000). La réflexion de Probyn sur l'hétérotopie foucauldienne permet de prendre en compte la « coexistence de différentes formes d'espaces, [...] de différentes formes de relation sociales et de modes d'appartenance »* (1996 : 10). Le concept foucauldien d'hétérotopie permet de conceptualiser le fait que se juxtaposent « en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles » (Foucault, 2009 : 28-29). Ainsi, bien qu'étant spécifiquement reliées entre elles par des désignations catégorielles, les personnes sourdes et malentendantes partagent possiblement autant sinon plus de différences que de ressemblances. Il n'y a pas d'identités ni d'appartenances fixes. Dans son texte « I=another », Kara Keeling (2011) décortique la phrase d'Audre Lorde, « nous avons réalisé que notre place était le lieu même de la différence plutôt

³² Probyn s'intéresse à la dimension interstitielle [*inbetweenness*] de l'appartenance afin de refléter le mouvement (1996 : 19). Se sentir partie prenante n'est pas forcément un état permanent, tout comme ce n'est pas gouverné par un simple volontarisme.

que la sécurité de n'importe quelle différence particulière »* (2011 : 53). La pratique de la collectivité et de la dénomination collective prend ainsi un nouvel ancrage dans la reconnaissance de « la différence comme une logique vivante de l'appartenance »* à travers « différents point d'interface »* (*idem*). Vivre comme personne sourde ou malentendante, c'est se découvrir une appartenance, se sentir attiré-e ou représenté-e par un point focal (la désignation spécifique) qui, aussitôt approché, se démultiplie en diverses singularités. Cette tension entre la spécificité et la singularité me semble intéressante en ce qu'elle permet de prendre en compte les communautés et les mouvements sourds en tant que forces politiques et mobilisatrices, et ce, tout en étant animée par ce désir d'accorder une importance aux diverses manières de vivre, de percevoir et d'analyser le monde en tant que personnes sourdes.

La mobilisation du concept d'identité permet de prendre en compte les relations de pouvoir entre et au sein de divers rapports sociaux, mais elle présente en contrepartie le risque de verser dans des approches essentialistes. La notion d'appartenance se déploie selon moi dans une cartographie complexe où l'on retrouve certes des rapports sociaux entre le « eux » et le « nous » au sein desquels, par exemple, « nous » sommes « lu-es » de certaines façons à travers une surface culturelle et politique. Toutefois, elle me semble surtout utile pour dépasser des conceptions binaires, celle-ci permettant en effet de réfléchir aux mouvements d'appartenance qui lient en divers points d'interface les personnes entre elles. Par exemple, en considérant les personnes sourdes qui ne s'identifient pas de la sorte, il semble problématique de les catégoriser de façon identitaire. La notion d'appartenance permet alors de réfléchir davantage aux complexités en jeu, qui font en sorte que, malgré ce qu'on pourrait appeler un déni ou un refus de s'identifier d'une quelconque façon à la sourditude, ces personnes s'inscrivent d'une certaine manière et de façon singulière dans la cartographie de l'appartenance. À mon sens, ce cas de figure est un exemple de la pertinence de considérer les multiples façons dont la sourditude se déploie dans divers rapports de pouvoir.

Probyn réfléchit ainsi, avec Agamben, à la « singularité quelconque », comme cette façon d'être « tel que de toute façon il importe » (Agamben, 1990 : 9). Celui-ci met de l'avant l'expérience d'être comme étant imbriquée à la fois à l'appartenance et dans les processus de désignation [*being-called*], tous deux indissociables de leur historicité (*ibid.* : 22, 24-25, 35). Il me semble que ce soit précisément cette historicité qui permette d'appréhender de façon complexe les notions d'appartenance et de communautés. Dans un texte dans le cadre duquel il réfléchit à l'idée de communauté à travers les termes d'identité et d'appartenance, Stéphane Vibert (2004) remarque que, dans une perspective multiculturelle postmoderne, l'identité et l'appartenance ont tendance à être considérées comme

résultant d'un acte « déclaratif ou performatif » où, au moment où il conscientise certains traits subjectifs, l'individu décide de son identité culturelle (2004 : 50). Vibert présente ainsi une critique à l'endroit des approches qu'il considère essentialistes (la conception des identités et des communautés comme homogènes) et de celles qu'il juge constructivistes (les identités et communautés peuvent être constamment redéfinies à travers des flux multiples impermanents) (2004 : 51). Bien qu'il s'agisse ici d'une question que je ne prétends pas explorer de façon exhaustive, il m'importe, pour le moins, de considérer l'importance des questions de l'historicité et de la complexité dans l'appréhension de l'appartenance.

À travers la notion d'appartenance, la singularité en tant que site de différences dans les rapports sociaux se pose, non pas comme une « demande de reconnaissance formulée dans les coulisses, mais comme un désir énoncé de sorte à réaménager les articulations du pouvoir, des centres et des périphéries »* (Probyn, 1996 : 29). En d'autres termes, la mobilisation de la sourditude s'avère intéressante, non pas pour faire reconnaître des identités essentialisées et catégorisées, voire plurielles et sujettes à autant de définitions possibles qu'il y aurait d'individus, mais pour déconstruire les rapports de pouvoir qui la traversent et qui impliquent autant d'individus ayant des rapports singuliers à la sourditude et à l'entendance.

Envisager la sourditude exige de tenir compte de la multiplicité des appartenances et des rapports de pouvoir qu'elle évoque. Étant donné que les appartenances, ou catégories sociales, ne peuvent être appréhendées de façon isolée, l'intersectionnalité se présente comme une brèche pour poursuivre la réflexion sur la complexité de la sourditude.

1.2.3 Intersectionnalité

Étant l'une des contributions théoriques les plus importantes des études féministes à ce jour, l'intersectionnalité permet d'étudier comment les catégories sociales interagissent les unes avec les autres, de façon non seulement oppressive, mais constitutive (McCall, 2005 : 1771-1772; Garland-Thompson, 2011 : 15). L'approche intersectionnelle a émergé avec les travaux d'intellectuels afro-américains tels que Cooper (1892) et Du Bois (1903, 1920), et s'est développée grâce aux travaux de féministes noires américaines comme Davis (1983), hooks (1981, 1984, 1990), Crenshaw (1991, 1994), Hill Collins (1990, 1998), avant d'être théorisée par des féministes européennes comme Anthias (2002, 2005, 2008), Knudsen (2006), Prins (2006) et Yuval Davis (2006) (Baril, 2013; Harper *et al.*, 2012). Elle a également été mobilisée comme concept majeur dans les études féministes francophones

contemporaines avec les travaux de Baril (2013), Bilge (2009, 2010), Corbeil et Marchand (2006), Harper *et al.* (2012), pour n'en nommer que quelques-uns.

Un vaste répertoire d'expériences, d'identités, de situations sociales et de différences ne peut être appréhendé à travers une seule catégorie principale (McCall, 2005 : 1777-1779; Wendell, 1996 : 71; Garland-Thompson, 2011 : 30). Bien que ce soit le langage qui crée les catégories, et non l'inverse, il semble toutefois difficile de ne pas composer avec la normativité réductrice du langage (Butler, 2004, 2005, 2006, 2009). Nous sommes constitué-es par des formations discursives et normatives opérant par le biais de catégories signifiantes qui deviennent explicites, notamment par le fait d'être nommé-es ceci ou cela, voire d'être déclaré-es ceci ou cela (Agamben, 1990; Butler, 2009; Probyn, 1993). En ce sens, peu importe qu'elles soient désignées comme catégories identitaires, catégories d'oppression, catégories constitutives ou catégories sociales, ces catégories signifiantes sont foncièrement analytiques (McCall, 2005 : 1771), c'est-à-dire que l'une de leurs forces est notamment de permettre d'analyser différents rapports de pouvoirs.

Si de nombreuses contributions ont permis d'analyser le genre, la race, la classe sociale, le handicap et la sexualité dans leurs particularités, notamment en décortiquant les matrices propres à chacune de ces notions, saisir la complexité inhérente à leur coextensivité exige d'analyser comment, en quoi et avec quels effets ces matrices se rencontrent. En appréhendant la sourditte lors des rencontres réalisées avec des Sourd-es, il me semblait incontournable d'interroger d'autres appartenances avec lesquelles elles s'articulaient.

Certains usages de l'intersectionnalité se fondent sur une conception du sujet comme étant structuré par un pouvoir systémique opérant entre autres par une cartographie de sa position dans une logique oppositionnelle : homme/femme, noir/blanc, gay/hétéro (McCall, 2005 : 1777). Cette logique tend à créer des antinomies (Leduc et Riot, 2011). Ce faisant, l'exemple d'un homme noir gay et capable pourrait être considéré en amalgamant les analyses de genre, de race, d'orientation sexuelle et de handicap, postulant qu'une telle personne vivrait à la fois racisme et homophobie tout en bénéficiant des privilèges masculin et des corps capables. Si de tels usages visent à rendre compte de la multiplicité des oppressions, ils font parfois l'économie d'une analyse des complexités dans la rencontre de ces matrices. Ainsi, cette conception présente le risque de considérer chaque corps comme occupant « un "site" sur la grille défini par un chevauchement d'un terme de chaque dyade [où] [l]e corps en est venu à être défini par sa fixation sur la grille »* (Massumi, 2002 : 2). À titre d'exemple, j'avais le préjugé qu'une personne sourde racisée rencontrerait possiblement des difficultés significatives à devoir composer à la fois avec l'audisme et le racisme. Les rencontres réalisées dans le

cadre de la thèse, dont certains extraits sont mis en scène dans la BD* ont secoué cette présomption de façon intéressante, en remettant en question l'idée selon laquelle l'intersection des appartenances équivaudrait à une addition d'oppressions.

C'est là le défi de l'intersectionnalité que de reconnaître que les corps, les identités, les appartenances et les devenirs se retrouvent à des intersections, là où plusieurs axes sont susceptibles d'influencer, de façon interactive, les rapports au monde. Les manières dont ils se rencontrent ne sont pas déterminées, et que leurs rencontres et leurs assemblages reconstituent les termes et les transforment. Comme le remarque Alexandre Baril, « le caractère vague et indéfini de l'intersectionnalité n'est toutefois pas une *limite en soi*, mais constitue l'une de ses forces; en demeurant ouverte à des redéfinitions, à l'intégration de nouvelles dimensions, elle cultive l'humilité nécessaire qui la préserve de verser dans des formes de réductionnisme et de dogmatisme » (Baril, 2013 : 53). Ainsi, appréhender la sourditude exige une posture d'ouverture et une prise de conscience des limites des termes et des concepts mobilisés pour y réfléchir.

L'appartenance, l'identité et les catégories signifiantes forgent toutes à leur façon les rapports au monde. Ces angles d'analyse ne sont toutefois pas suffisants pour réfléchir à la complexité de la sourditude. Je vais dès lors m'attarder à la question de l'oppression et des rapports de pouvoir, en mettant de l'avant certains éléments qui ont nourri mes interrogations.

1.3 De l'oppression

Appréhender l'expérience de l'oppression dans sa complexité, voilà ce que alimente l'une des interrogations principales de ma recherche-création. Pour la philosophe féministe Iris Marion Young, l'oppression est ce « désavantage et cette injustice que certaines personnes éprouvent non pas comme une coercition d'un pouvoir tyrannique, mais en regard de pratiques quotidiennes d'une société libérale bien intentionnée »* (Young, 1990 : 41). Si l'oppression prend place notamment dans des pratiques bien intentionnées, ces dernières reposent sur certaines formes d'ignorance et d'innocence, elles-mêmes étroitement liées à leurs conditions sociales, politiques, historiques et culturelles de possibilité. De fait, l'oppression est l'expérience généralisée d'une injustice systémique, y compris dans ses formes les plus subtiles, qui sont imbriquées dans divers rapports de pouvoir à l'œuvre (Deutsh, 2006; Cudd, 2006; Harvey, 1999; Van Wormer, 2005).

Young évoque l'oppression comme ce qui est expérimenté lors de pratiques quotidiennes, mais qu'est-ce qui forme et informe cette expérience? Appréhendant la communication comme site de rapports

politiques et affectifs, c'est en étudiant différents angles permettant de concevoir l'oppression que j'ai réfléchi à sa complexité et en ai fait l'objet d'une interrogation lors des rencontres mise en scène dans la BD*.

L'oppression se vit dans un rapport à l'autre, ou plutôt, dans les multiples rapports aux autres. Parce que l'oppression se manifeste à travers diverses problématiques sociales ou communicationnelles, j'aborde en premier lieu certains enjeux qui m'ont particulièrement marquée. Cela me permet ensuite de proposer quelques réflexions sur la déconstruction des rapports de pouvoir, sur les dimensions affectives de l'oppression et, finalement, sur l'audisme et le phonocentrisme.

1.3.1 Quelques enjeux d'oppression

Tout en étant bien consciente que l'oppression systémique affecte de façon particulière les Sourd-es et les personnes sourdes et malentendantes de multiples façons, j'ai choisi ici de m'attarder à quatre enjeux à savoir la stigmatisation, l'intériorisation de l'oppression, le passing et les répercussions sur la santé mentale³³. C'est notamment en m'intéressant aux dimensions affectives de l'oppression, qui feront l'objet d'une prochaine sous-section, que j'ai choisi d'aborder certains enjeux à partir de ces thèmes.

1.3.1.1 Stigmatisation

La stigmatisation a pour effet de faire passer la représentation d'une personne que l'on croyait « ordinaire » à une représentation d'un être « vicié, amputé » (Goffman, 1963 : 12). Pionnier des études sur le sujet, Erving Goffman soutient ainsi :

Malgré les jeux de normes, ce qu'éprouve un individu stigmatisé, « au plus profond de lui-même, ce peut être le sentiment d'être une « personne normale » [...] Mais en même temps, il peut fort bien percevoir, d'ordinaire à juste titre, que, quoi qu'ils professent, les autres ne l'« acceptent » pas vraiment, ne sont pas disposés à prendre contact avec lui sur « un pied d'égalité » (Goffman, 1963 : 17-18).

Le discrédit résultant de la stigmatisation peut être vécu (la personne est discréditée) ou anticipé (elle est discréditable) (*idem* : 14). La stigmatisation des personnes sourdes et malentendantes résulte notamment des normes forgées par le modèle médical, qui situe la surdité comme un handicap, et les

³³ Je ne prétends pas ici aborder tous les enjeux de l'oppression. Bien qu'elles concernent plus souvent qu'autrement le genre et la race sans forcément prendre en compte tout le spectre de la complexité des catégories sociales, les approches antioppressives sont bien documentées (Baines 2007 ; Barnoff 2001, 2002 ; Barnoff et Moffatt, 2007 ; Bishop, 1994 ; Burke et Harrison, 2002 ; Dominelli, 2002 ; Mullaly, 2002, 2010 ; Shera, 2003).

langues des signes, comme une sous-langue (Bauman, 2004; Brueggemann 1999; Davis, 1995; Hole, 2007; Foss, 2014).

Si les personnes ayant une incapacité visible sont plus susceptibles d'être discréditées de prime abord, dans le cas des personnes sourdes, c'est l'usage de la langue des signes qui rend visible la différence et qui est donc susceptible d'engendrer un discrédit (Higgins, 1980 : 68, 126-131; Sutherland, 1984 : 56; Tidball, 1986 : 33). Comme le font remarquer certaines personnes sourdes dans la BD*, la tonalité de la voix et le fait de ne pas comprendre un message dans une interaction communicationnelle sont d'autres éléments engendrant une stigmatisation. Bien souvent, c'est le fait même d'être une personne sourde, sans égards à un trait particulier, sinon à un ensemble de préjugés qui cause stigmatisation et discrimination. En outre, les discriminations en matière d'emploi (ASC, 2012d) et d'immigration (ASC, 2012e) ne sont que deux exemples parmi d'autres³⁴.

1.3.1.2 Intériorisation de l'oppression

Fanon désigne l'aliénation psychique comme « l'expérience la plus prononcée de minorisation en ce que l'intériorisation des forces de socialisation définit, produit, maintient les différences de pouvoir entre les groupes de personnes »* (in Harrison, 2012). Comptant parmi les manifestations de l'intériorisation de l'oppression, la honte est l'un des effets les plus notoires de la stigmatisation (Goffman, 1963 : 17-18). Il consiste en un sentiment qui « affecte le plus le soi et qui est davantage central au sens de l'identité que d'autres affects »* (Kaufman, 1989 in Kent, 2003 : 316).

Une étude néo-zélandaise révèle que la majorité (55,8%) des adolescent-es malentendant-es ne s'identifient pas comme ayant une déficience auditive (Kent, 2003). L'article n'en traitant pas spécifiquement, il semble que ces jeunes ne s'identifient pas non plus à une quelconque appartenance sourde. Les résultats de cette étude soulèvent deux formes d'oppression : le capacitisme intériorisé susceptible d'engendrer une honte d'être sourd-e ou malentendant-e dans un contexte entendant (Brunnberg, 2010; Campbell, 2008) et l'audisme intériorisé susceptible d'influencer une désidentification de certaines personnes sourdes et malentendantes aux cultures sourdes.

Certain-es auteur-es arguent que les personnes sourdes ne faisant pas partie d'une communauté sourde auraient une plus faible estime d'elles-mêmes qui serait engendrée par l'intériorisation de la norme

³⁴ L'Association des Sourds du Canada documente différentes formes de discrimination sur son site Internet (ASC, 2012e).

oraliste. Ces personnes seraient laissées à elles-mêmes dans le monde entendant³⁵ (Sussman, 1973 et Simons, 1978 in Higgins, 1980 : 101; Bat-Chava, 1994). Higgins compare les personnes sourdes oralistes aux personnes biraciales ou bisexuelles, pour qui l'acceptation de « leur » différence serait plus difficile. N'usant pas d'une langue des signes, elles seraient moins enclines à se reconnaître comme Sourd-es et à reprendre ainsi du pouvoir (Higgins, 1980 : 101-102). En ce sens, l'étude de Jambor et Elliott (2005) démontre que les personnes sourdes ayant une identification à une communauté sourde ou des compétences culturelles leur permettant de naviguer à la fois dans le monde sourd et entendant ont généralement une meilleure estime d'elles-mêmes³⁶.

Certes, l'incapacité, le handicap ou la langue de « sa » communauté peut ne pas faire partie de la manière dont une personne s'identifie. L'autoreprésentation peut être davantage forgée par le genre, l'ethnicité, la religion, l'orientation sexuelle, etc. : « En d'autres mots, [les personnes handicapées] peuvent sentir davantage d'affinités avec d'autres gais ou d'autres musulmans qu'avec d'autres personnes qui partagent leur incapacité, mais rien d'autre »* (Shakespeare, 2006 : 186). De plus, en étant la seule personne ayant une incapacité dans son entourage, une personne handicapée ou sourde aura vraisemblablement tendance à nier sa différence et à se relier aux personnes non handicapées plutôt que de s'en dissocier (Shakespeare, 2006 : 186).

Compte tenu du contexte d'audisme, il me semble important de différencier les contextes de personnes ayant eu la possibilité de prendre conscience de leur situation des contextes où les personnes n'ont pas eu cette opportunité. En d'autres mots, il y a une différence entre refuser une appartenance consciemment et refuser de nommer une partie de soi-même dans un contexte historique d'oppression. Tel qu'indiqué précédemment, l'appartenance, n'est pas une préférence individuelle ni une question de volontarisme. Elle est intimement liée à « l'historicité du pourquoi, comment, où, et avec qui nous nous sentons appartenir »* (Probyn, 1996 : 35).

³⁵ Alors que, dans les communautés sourdes, langue des signes et cultures sourdes sont sources de fierté, je me suis interrogée sur l'incidence du terme « *malentendant* », dont le point de référence demeure la norme d'une « bonne entendance ». Des malentendant-es considèrent-elles leur singularité comme digne de fierté? Il y aurait lieu d'investiguer.

³⁶ La question de l'intériorisation de l'oppression se pose de façon singulière à l'heure où les technologies de l'implantation cochléaire reçoivent un vaste appui social et médical. Ainsi, selon une étude menée au *East Danish Cochlear Implant Center*, l'estime de soi des enfants ayant un implant cochléaire serait similaire à celle des enfants entendants (Percy-Smith et al., 2008). Toutefois, ces enfants peuvent rencontrer des difficultés dans le domaine de la participation sociale et du bien-être socioaffectif (Punch et Hyde, 2011). Par ailleurs, certaines personnes sourdes ayant reçu un implant en tant qu'enfant critiquent le choix de leurs parents une fois à l'âge adulte (Swanson, 1997). Comme le remarque le docteur Hartley Bressler, si les histoires de succès de l'implant cochléaire s'articulent souvent autour de l'analogie du miracle, les échecs sont quant à eux rarement voire jamais documentés (ibid, p. 930). Dans tous les cas, il s'agit d'une question complexe ici uniquement survolée.

1.3.1.3 Passer | laisser passer

Généalogiquement, le *passing*³⁷ était associé au fait de passer pour une personne blanche à titre de personne noire américaine, et ce, en dépit d'un lien à des ancêtres noirs (Ginsberg, 1996 : 1; Rose, 2013 : 78-79). D'abord pensé au niveau de la race, le concept de *passing* a été développé également à l'égard du genre, de l'identité sexuelle, de l'orientation sexuelle, du handicap et de la surdité (Brueggemann, 2010 ; Garfinkel, 1967; Harmon, 2013; Harrison, 2013; Jones, 1997; Kleege, 1999; Mattilda, 2006; Peers et Eales, inédit; Peifer, 1999; Rose, 2013; Samuels, 2003; Sandoval, 1997; Sánchez et Schlossberg, 2001; Walker, 2001). Tout en étant tissé de complexités, le *passing* implique généralement la tentative de cacher une identité ou certains éléments d'une identité opprimée, d'être perçu-e comme un membre du groupe dominant, d'accéder à des privilèges sociaux, d'atténuer les effets de l'oppression ou d'être considéré-e comme une personne humaine à part entière (Cutter, 1996 : 75; Ginsberg, 1996 : 2-3; Harrison, 2013 : 77; Rose, 2013 : 78).

Contrairement au genre et à la race dont la visibilité façonne de façon singulière la lecture sociale, l'hétérosexualité, la capacité et l'entendance sont souvent présumées. Cela ne veut pas dire que la lecture sociale du genre et de la race corresponde pour autant à l'autodéfinition d'une personne. Tout comme l'hétérosexualité et le capacitisme, qui opèrent comme des non-identités, « comme l'ordre naturel des choses »* (McRuer 2003 : 79; Garland-Thompson, 2011), l'entendance est souvent présumée jusqu'à ce que survienne un événement capable de secouer cette présomption. Les identités sociales étant modulées par des dynamiques d'intelligibilité, deux sites de tension semblent particulièrement significatifs : le fait d'être au placard/de s'affirmer [*coming-out*], d'une part, et le dévoilement [*coming out to*]/le *passing*, d'autre part (Samuels, 2003 : 236).

En se rapportant à l'exemple des lesbiennes/queer féminines et des personnes ayant un handicap non visible³⁸, Ellen Samuels (2003 : 237) remarque que ces identités exigent de prendre des décisions quotidiennes : passer ou se dévoiler? Cette question se pose de façon similaire pour les personnes sourdes et malentendantes. Dans un contexte de lectures sociales constamment réitérées, avoir la possibilité ou le choix de passer est généralement considéré comme un privilège, alors que l'affirmation de soi consiste en un processus politique qui exige d'assumer certaines appartenances sociales (Samuels, 2003; Harrison, 2013; Peers et Eales, inédit).

³⁷ Ce nom est difficilement traduisible en français (le mot « passage » me semble imprécis). J'utilise donc le terme anglais « *passing* » que j'utilise sans guillemets étant donné son usage courant. Pour le verbe, j'utilise le terme « passer ».

³⁸ Ce sont les deux figures que Samuels étudie comme sites de non visibilité (inapparente) et d'invisibilité (inintelligible).

Les logiques de visibilité étant centrales à une bonne partie des politiques queers et handicapées, « le dévoilement est généralement valorisé alors que le passing est considéré assimilationniste »* (Samuels, 2003 : 244), voire comme un acte de trahison (Walker, 2001 : 8 in *ibid.* : 240). Ceci tient au fait que la dissidence est valorisée comme une résistance à l'omniprésence de l'hétérosexualité et du capacitisme, en tant que composante centrale de l'agentivité politique (McRuer et Wilkerson 2003 : 10; Garland-Thompson, 2011 : 35). Pour les personnes sourdes et handicapées, choisir ou être amené-es à se dévoiler à quelqu'un se traduit souvent par un impératif d'expliquer la sourditude et le handicap (Gage, 1999 in *idem*; Wendell, 1996), bien que ce ne soit pas suffisant pour déconstruire les rapports de pouvoir à l'œuvre³⁹.

Créer une rupture avec la présomption d'entendances s'opère entre autres dans des contextes communicationnels, ce qui forge, de façon singulière, les manières les personnes sourdes et malentendantes vivent le passing. Alors que les représentations et les significations sociales à l'égard de la surdité et des personnes sourdes sont politiques (Berbrier, 1998), les façons dont sont négociées les interactions communicationnelles le sont tout autant⁴⁰. Agir dans les contextes communicationnels « comme si » on était entendant-e ou se faire prendre pour un-e entendant-e⁴¹, voilà deux exemples du passing (Brueggemann, 2010). L'usage de la parole, la lecture labiale et l'usage de l'ouïe (par la déduction auditive) sont des gestes qui s'apparentent aux façons dont les entendant-es communiquent et qui permettent de « minimiser la différence perceptible de la perte auditive »* (Hole, 2004 : 116). Ces possibilités se situent dans un contexte où la majorité des personnes sourdes (90 %) sont nées de parents entendants (il n'y a donc pas à priori de transmission, ni linguistique ni culturelle, qui soit liée à la sourditude par ceux-ci). L'audisme sous-tend par ailleurs des déploiements normatifs, éducatifs et médicaux face à la surdité⁴².

³⁹ Par exemple, Peifer explique comment elle a commencé à utiliser une canne blanche parce que certaines personnes ne croyaient pas qu'elle était aveugle (1999).

⁴⁰ Cette dimension politique fait à mon avis crucialement défaut aux « stratégies de communication » mises de l'avant par des centres de réadaptation. C'est du moins ce que j'ai pu constater au cours des 25 dernières années, eu égard aux listes de comportements, attitudes et phrases-clés qui m'ont été proposées, ainsi qu'à mon entourage, dans le but d'améliorer la communication, et ce, sans que les rapports de pouvoir ne soient jamais abordés.

⁴¹ Présomption à l'entendances que l'on pourrait comparer à la présomption à l'hétérosexualité. Parler avec la main devant la bouche ou supposer que son interlocuteur-trice comprend les paroles des chansons ou entend les oiseaux sont des situations de présomption à l'entendances qui pourraient revêtir une connotation similaire, dans le cas d'une présomption à l'hétérosexualité, à demander d'emblée à une femme si elle a un conjoint (excluant implicitement dans la formulation la possibilité qu'elle ait une conjointe).

⁴² En outre, le recours aux technologies auditives mérite d'être mentionné, bien que je n'en fasse pas une analyse poussée ici. Appareils auditifs, système MF, implants cochléaires... autant d'artefacts et de prothèses qui forgent les contextes communicationnels et les occurrences de passing (notamment en fonction de la visibilité de l'appareillage). Utiliser la technologie est considéré par certain-es comme une trahison de la sourditude au profit des privilèges de l'entendances (Edwards, 2010).

Le passing opère dans les rapports de pouvoir, sans lesquels il n'y aurait pas forcément de bénéfiques à cacher des aspects de soi-même (Harrison, 2013 : 61). Paradoxalement, il crée une double distance, à la fois vis-à-vis du groupe dominant auquel nous n'appartenons pas, ou auquel nous ne sommes pas autorisé-es à appartenir, que vis-à-vis du groupe subjugué vis-à-vis duquel il y a certaines formes de désidentification (*ibid.* : 79). Pour Harrison, le passing s'inscrit dans une forme de dialogisme entre la sincérité et le mensonge. La sincérité est valorisée dans les interactions communicationnelles, tandis que le mensonge doit faire l'objet d'une justification, les gens s'attendant en général à ce que les autres disent la vérité (*ibid.* : 63-64). Mais, pour ce qui est d'une réponse à l'oppression et au préjudice, le passing ne pourrait être comparé simplement à un mensonge et mérite d'être pensé en termes de complexité intersubjective (*ibid.* : 64-69).

En ce sens, Peers et Eales (inédit) déconstruisent de façon novatrice le passing en le pensant à travers les enchevêtrements des mobilités physique, sociale et politique. Elles remarquent ainsi que lorsqu'une personne choisit de marcher plutôt que de rouler (en chaise roulante), la mobilité sociale est priorisée au détriment de la mobilité physique et de la mobilité politique ou militante. Le choix (et la capacité, dans ce cas-ci) de passer en tant que corps capable (*able*) forge ainsi différemment l'agentivité politique.

Refusant la possibilité d'être stigmatisées, discréditées, des personnes sourdes et malentendantes peuvent vouloir passer pour des entendant-es, aspirant ainsi à faire disparaître momentanément leur incapacité. Mais il arrive que le passing opère sans qu'il y ait un désir explicite de le faire. Cela advient, par exemple, lorsque un-e entendant-e découvre qu'elle a à faire à une personne sourde et malentendante sans s'en être rendu compte préalablement (notamment, dans le cas de ceux qui parlent). Dès lors, il n'est pas rare de se faire féliciter : « tu parles bien, malgré tout! », « si tu ne me l'avais pas dit, je ne l'aurais pas deviné », « tu le caches vraiment bien! ». Ce genre de commentaire, auquel j'ai été confrontée pendant toute mon enfance et mon adolescence comme autant de preuves de mon succès oraliste, résonne en moi différemment aujourd'hui⁴³. À l'instar de Laurine Groux-Moreau, je constate que :

Lorsque tu passes, cela ne signifie pas que tu peux passer tout le temps. Cela ne signifie pas que tu peux passer durant toute ta vie. Cela ne signifie pas que tout le monde te perçoit comme étant en train de passer. Ça ne veut même pas dire que tu sens que tu peux passer. Cela ne signifie pas que tu es essayes consciemment de passer. [...] Passer ou ne pas passer dépend de la manière dont les gens autour de nous perçoivent* (Groux-Moreau, 2015).

⁴³ J'y reviendrai dans la section 1.3.3 *Les dimensions affectives de l'oppression*.

En effet, le passing n'opère pas de façon isolée (Hole, 2004 : 115-116). Il est forgé par une multiplicité de choses. Oppression⁴⁴ et agentivité s'arriment de façon complexe à travers les milliers de contextes communicationnels qui sont donnés à vivre.

1.3.1.4 Santé mentale

Bien que je crois que les enchevêtrements de l'oppression et de l'agentivité donnent lieu à des formes de pouvoir d'agir considérables, il me semble important de prendre en compte le fait que l'expérience de l'oppression, sous ses différentes formes, puisse se répercuter au niveau de la santé mentale. Bien que cette dimension diffère des précédentes en ce qu'elle est peut-être moins un visage de l'oppression qu'un de ses effets, il m'importe d'aborder minimalement cet enjeu.

Le taux de problèmes de santé mentale chez les personnes sourdes est deux fois plus élevé que celui étant associé à la population entendant (Hindley & Kitson, 2000 in Kusters et De Meulder, 2013 : 430). Dans une étude américaine, « 90 % des adultes S/M [Sourd-es et malentendant-es] ont indiqué qu'il n'y avait pas suffisamment de services en santé mentale pour eux » (Feldman and Gum, 2007 in Cabral *et al.*, 2013 : 649). Une autre révèle que 80 % à 90 % des personnes sourdes et malentendantes vivant avec un trouble de santé mentale ou un trouble émotif sévère n'ont pas recours à des services en santé mentale au sein du système de santé (Critchfield, 2002 in Cabral *et al.*, 2013 : 649). Les barrières communicationnelles figurent parmi les principales raisons. Ces données proviennent pourtant d'un pays où la langue des signes nationale (l'ASL) est la troisième langue la plus utilisée après l'anglais et l'espagnol (Barnett, 1999 et Critchfield, 2002 in Cabral *et al.*, 2013). Qu'en est-il au Québec ou au Canada, où ni la LSQ ni l'ASL n'est reconnue comme langue officielle?

Cette exploration de quatre enjeux relatifs à l'oppression a permis de nommer quelques exemples des manières dont celle-ci est vécue à travers une cartographie complexe de rapports de pouvoir. C'est ainsi que, en ayant à l'esprit ces différents enjeux, j'ai pu réfléchir de façon un peu plus théorique à la déconstruction des rapports de pouvoir.

⁴⁴ Pour le lectorat intéressé, certaines études documentent les effets de l'expérience de la marginalité résultant du passing (Melick, 1999, Schowe, 1979 et Weinberg & Sterrit, 1986 in Hole, 2004 : 119).

1.3.2 Déconstruction des rapports de pouvoir

La dynamique de l'oppression prend forme dans de multiples rapports de pouvoir. L'analyse proposée dans cette sous-section s'articule autour de deux axes, à travers lesquels ces rapports peuvent être déconstruits : l'altérisation et l'entendance.

1.3.2.1 Déconstruire l'altérisation

Afin de réfléchir à la déconstruction de l'altérisation, je m'intéresse aux (in)capacités comme exemples de la différence corporelle (Garland-Thompson, 2001; Samuels, 2011; Wendell, 1996), que McRuer et Wilkerson (2003) souhaitent rendre désirable. Cette désirabilité n'est pas synonyme d'un postulat universalisant qui prétendrait que chacun-e est, à sa manière, handicapé-e ou le deviendrait⁴⁵. Elle n'est pas non plus une fétichisation du handicap, ni l'identité oppositionnelle discursivement et économiquement nécessaire au déploiement des corps capables (Wendell, 1996 : 66; McRuer et Wilkerson, 2003 : 13-14). Politiquement, rendre le handicap désirable vise à faire valoir un monde aux multiples corporalités, aussi désirables les unes que les autres, où la binarité entre la capacité et l'incapacité pourrait être déconstruite, notamment par l'apport des analyses queer et crip⁴⁶ (*idem*; Garland-Thompson, 2011 : 19).

Dans la même veine, des perspectives sourdiennes ont mis de l'avant la désirabilité des langues des signes et des cultures sourdes comme des possibles aussi légitimes que le sont les langues orales et les cultures entendants. Plus qu'un appel à la tolérance ou à la célébration de la diversité, elles ont contribué à déconstruire, d'une part, l'altérisation comme site de pouvoir et, d'autre part, la surdité comme site de différenciation et de subordination.

Robert McRuer (2003) propose cinq points fondamentaux où convergent les perspectives queers et crip, et il semble tout à fait à propos d'y intégrer également les perspectives sourdiennes : 1) elles mettent de l'avant la thèse de la minorité, en ce que la minorisation résulte d'oppressions structurelles devant être déconstruites ; 2) elles secouent la présomption de naturalité des normes hétéronormatives, capacitistes et audistes ; 3) elles positionnent les personnes queers, handicapées et sourdes comme des

⁴⁵ Prétendre que tout le monde est handicapé d'une certaine façon sous prétexte que tout un chacun fait face à des imperfections et des limites sous-estime significativement le combat quotidien des personnes handicapé-es qui sont non seulement altérisées, mais qui se heurtent quotidiennement à des limites corporelles couplées à des obstacles sociaux tous deux d'envergure considérable (Wendell, 1996 : 66).

⁴⁶ En tant que domaines d'études, elles renvoient à des perspectives critiques visant la remise en question des matrices hétéronormatives et capacitistes. La note 20 détaille davantage les termes « queer » et « crip ».

sujets de recherche ; 4) elles démontrent comment le queer et le handicap (et par extension, la surdité et les LS, considérées par plusieurs comme un « langage » inférieur) sont m taphoris s l'un à l'égard de l'autre (l'homosexualité désignée comme maladie, et le handicap/la surdité/les LS, comme étrangeté) et véhiculés comme des figures altérisées de faiblesse; 5) elles déstabilisent les discours dominants assujettissant les queers, les handicapé-es et les Sourd-es à des logiques normatives en d criant la simple tolérance et en exigeant des transformations nécessaires à l'avènement d'autres possibles⁴⁷ (McRuer, 2003 : 97-99).

Paradoxalement, comme les analyses et les récits critiques se font souvent à partir de postures identitaires minorisées, cela contribue involontairement à ce que d'aucuns considèrent les queers, les handicapé-es⁴⁸ et les Sourd-es comme groupes distincts en faisant l'économie d'une déconstruction des rapports de pouvoir. Ainsi, mettre l'accent sur les différences permet de valoriser les expériences et les savoirs qui en émergent (Wendell, 1996 : 74-75), mais présente le risque de centrer l'attention sur ces différences alors que les études, les communautés et les pratiques culturelles et politiques queers, handicapées et sourdes s'efforcent de miner l'altérisation, et ce, en insistant sur l'importance de la déconstruction des rapports de pouvoir (McRuer et Wilkerson, 2003 : 11; Wendell, 1996).

Ainsi, malgré les brèches offertes par des analyses de déconstruction, les discours dominants construisent, à partir des analyses et des contre-récits queers et handicapés, des figures du « dehors » qui opèrent non seulement par une désignation de l'abject (Butler, 2009 : 17) ou de la déviance (McRuer, 2003 : 87), mais également selon les impératifs des matrices hétéronormatives, capacitistes et audistes. Ces impératifs reposent sur une exigence de flexibilité, qui assure leur régulation. En d'autres termes, l'altérisation opère non seulement à travers une infériorisation des identités et des corps différents des normes, mais également dans une exotisation grandiloquente de la différence. L'handicapé-e qui surmonte tous les obstacles⁴⁹ en est un cas exemplaire (Wendell, 1996 : 64; McRuer

⁴⁷ La mise en dialogue des études handicapées et féministes par Garland-Thompson (2011) offre une analyse qui recouvre chacun de ces points.

⁴⁸ Certain-es préfèrent la formulation « personnes en situation de handicap » afin d'éviter la réduction de l'identité entière d'une personne à une seule dimension de leur être, en insistant sur le caractère situationnel et social du handicap. Toutefois, le risque de réductionnisme se présente également pour d'autres catégories d'analyse et d'oppression, sans que nous nous  vertuions à le prévenir par des formulations telles que « personne en situation de genrisation » ou « personne en situation de racisation ». Ainsi, dire « les femmes » et « les queers », par exemple, c'est courir le risque de réduire ces gens qu'à une seule dimension de leur être. Tandis que la formulation « les personnes *racisées* » (au lieu de personnes de couleur, par exemple) permet de mettre l'accent sur le processus social de racisation et d'éviter de poser la race comme un attribut individuel, je suggère de lire la formulation « les handicapé-es » dans le même esprit : ceux et celles qui sont marqué-es socialement comme handicapé-es.

⁴⁹ Les « héros handicapés symbolisent [...] la possibilité de surpasser le corps [...] [et] d'accomplir des choses qui sont inusuelles même pour les capables [*able-bodied*] [donnant] la fausse impression que n'importe qui peut surpasser un handicap »* (Wendell, 1966 : 64).

et Wilkerson, 2003 : 11; McRuer, 2003 : 82; Garland-Thompson, 2011 : 3), tout comme la personne sourde parlante est un exemple du succès de l'oralisme.

La déconstruction de l'altérisation permet de montrer comment les rapports de pouvoir sont à l'œuvre dans divers contextes tout en proposant des figures d'autres possibles (Stiker, 2013). À mon avis, ce n'est qu'en maintenant cette relation de façon dynamique qu'on peut éviter, autant que faire se peut, que la célébration de la diversité et de la désirabilité ne conduise à des formes d'exotisation de la différence. C'est notamment en tentant de dépasser les limites posées par la question de la différence que j'ai choisi d'articuler une réflexion au sujet de la déconstruction de l'entendance.

1.3.2.2 Déconstruire l'entendance

La dénomination de matrices de pouvoir a été l'un des apports majeurs des analyses critiques dans le champ des études queers, féministes, handicapées, crip, raciales et sourdes (Barnes et Shakespeare, 1999; Bourcier, 2005; Burch, et Kafer, 2010; Butler, 2004, 2005, 2006, 2009; Cudd, 2006; Davis, 1995, 2010; De Lauretis, 1987; Dhawan, 2012; Dorlin, 2009; Fraser, 2005; Garland-Thomson, 2001; Gaucher, 2009; Goodley, 2011; Hall, 2011; Halperin, 2000; Haraway, 2009; hooks, 1996; Lorde, 1983, 2003; McCall, 2005; McIntosh, 1988; McRuer, 2003; McRuer et Berube, 2006; McRuer et Mollow, 2012; McRuer et Wilkerson, 2003; Mensah, 2007; Spivak, 1988). Ainsi, c'est en nommant l'hétéronormativité, l'androcentrisme, le capacitisme et la blancheur, entre autres exemples, qu'une diversité d'analyses critiques ont permis de déconstruire certaines matrices des rapports de pouvoir afin d'interroger les mécanismes à l'œuvre dans la production et la reproduction des différences comme figures d'altérité souvent subjuguées.

À titre d'exemple, Foucault a étudié comment l'hétérosexualité ne parle jamais en son nom, mais se construit plutôt à l'égard de ce qu'elle n'est pas, à savoir l'homosexualité (1978 : 101 in McRuer 2003 : 79). En déconstruisant l'hétéronormativité, David Halperin remarque que :

L'incohérence fondamentale qui est au cœur même de l'hétérosexualité et de son concept ne devient jamais visible parce que l'hétérosexualité n'est jamais, en tant que telle, un objet de connaissance, l'objet d'une interrogation. [...] L'hétérosexualité produit et manipule constamment l'homosexualité comme une figure spectaculairement contradictoire de la transgression, afin de pouvoir détourner l'attention – par cette stratégie d'accusation – de sa propre incohérence. [...] En constituant l'homosexualité comme un objet de connaissance, l'hétérosexualité se constitue elle-même comme le sujet privilégié du savoir en évitant ainsi de devenir un objet de connaissance et la cible d'une critique possible (Halperin, 2000 : 62).

Dès lors, il m'a semblé impossible de concevoir la sourditude sans problématiser les rapports de pouvoir précisément sous l'angle de la normativité. En premier lieu envisagée sous l'axe Sourd-

es/entendant-es, il me semblait pourtant nécessaire de trouver une appellation pour désigner non pas les relations entre deux catégories (limitées) de groupes sociaux, mais pour situer un ensemble de matrices de pouvoir à l'œuvre. Bien que je n'aie connaissance d'aucun signe en ce sens en LSQ, c'est en parlant en français que je me suis surprise à quelques reprises à utiliser le terme « entendance » pour qualifier ce que je cherchais à cerner. Certes, bien que « [d]écidément non postmodernes en apparence, et souvent inconfortablement déterministes, il y a des moments où les [termes] "Sourd ou Entendant" portent une énergie vitale politique et un élan libérateur »* (Sutton-Spence et West, 2011 : 422). Mais la possibilité de trouver un concept permettant de réfléchir sur le plan théorique à un niveau dépassant les identités me semblait nécessaire afin de réfléchir à la normativité entendant.

La normativité⁵⁰ est une dimension immanente de l'action humaine, sociale et historique (Freitag, 1987 : 4) ayant fait l'objet de différentes critiques à l'égard des tords causés à certains groupes sociaux minorisés. Pourtant, initialement, « [l]a norme n'a pas pour fonction d'exclure, de rejeter. Elle est au contraire toujours liée à une technique positive d'intervention et de transformation, à une sorte de projet normatif » (Foucault, 1999 : 46). Si, pour Foucault, « la norme [...] n'est même pas un principe d'intelligibilité [-] c'est un élément à partir duquel un certain exercice du pouvoir se trouve fondé et légitimé » (*idem*) –, il demeure que les individus ne correspondant pas à certaines matrices d'intelligibilité sont considérés anormaux. Ces matrices sont donc particulièrement pertinentes à déconstruire afin de saisir, dans leur complexité, les rapports de pouvoir.

Historiquement, l'émergence de la matrice d'intelligibilité corporelle normative, dans son axe de capacité/incapacité, se situe vers le 18^e siècle, où il fallu, pour définir le traitement étatique qui leur était destiné, distinguer les personnes qui ne *pouvaient* pas travailler (handicapé-es⁵¹) de celles qui ne *voulaient* pas le faire (vagabonds et autres brigands). Cette matrice d'intelligibilité a pris toute son ampleur avec l'arrivée de la révolution industrielle et le déploiement du capitalisme (Davis, 1995 : 24; Foucault, 1999 : 80; Lane, 2008 : 277-278). Ainsi, le handicap se situe comme un élément fondamental dans la matrice d'intelligibilité du corps, en tant qu'antagonisme à partir duquel la notion de normalité corporelle même a été construite.

⁵⁰ Le mot « normal » apparaît en 1840, et il désigne alors la perpendicularité, l'outil carré du menuisier étant appelé la « norme », avant d'acquérir, quelques années plus tard, son sens moderne dans le champ lexical de la normalité et de la normativité (Davis, 1995 : 24-25). Celui-ci se déploie notamment à travers les sciences humaines, et plus particulièrement, celles de la statistique, avec les travaux de Quetelet (1835, 1848), qui a élaboré le concept de l'homme moyen (Davis, 1995 : 26-27; Jankowski, 1997 : 13).

⁵¹ Au 17^e siècle, le terme « hand i' cap' » (main dans le chapeau) signifiait une capacité compétitive différentielle imposée par des règles de jeu propres à la course hippique (Davis, 1995 : xiii).

Les analyses du discours sur la normativité, opérées par divers champs des études critiques, ont ainsi permis de déconstruire certaines prémisses sous-tendant des pratiques discriminatoires et d'articuler des critiques des matrices de normativité et des privilèges dominants. Ce n'est plus la supposée déviance que l'on cherche à expliquer, justifier, voire éradiquer, mais ce sont les systèmes politiques inhérents à certaines façons de faire ou de vivre jugées normales que l'on cherche à déconstruire. Pour certain-es auteur-es, l'« objectif devrait être d'aider les personnes “normales” à voir les guillemets entourant leur état présumé »* (Davis, 1995 : xii).

Dans le cas des études sourdes, ces personnes dites « normales » sont les entendant-es, et il est vrai qu'il reste beaucoup à faire pour qu'elles prennent conscience de cette identité, souvent innommée, dans les rapports de pouvoir. Par ailleurs, les études sourdes sont, paradoxalement, « largement peuplées, organisées, investiguées et enseignées par des académiques entendant-es, alors que, dans une perspective historique sourde, une personne entendant est un-e membre du groupe majoritaire oppresseur »* (Sutton-Spence et West, 2011 : 422; voir aussi Ladd, 2008 : 55). Cela n'empêche pas ces entendant-es de proposer de nombreuses perspectives critiques⁵². S'interrogeant sur la pertinence de déconstruire la catégorie d'entendant afin de la situer comme une catégorie similaire à la blancheur, Rachel Sutton-Spence et Donna West nous mettent en garde contre le danger de verser dans des analyses binaires et essentialistes (*ibid.* : 424).

Politiquement et épistémologiquement, je suis davantage portée à problématiser certaines matrices de pouvoir souvent non questionnées, dont celles qui opèrent à travers l'entendance. Appréhender l'oppression sous l'angle des rapports de pouvoir normatifs m'a permis de circonscrire un intérêt singulier. En outre, le projet de déconstruction de l'entendance invite à prendre comme site d'analyse certaines dimensions de la communication⁵³. Mais, avant de m'y attarder, j'aimerais envisager l'oppression sous l'angle des dimensions affectives, ces dimensions m'interpelant en effet tout particulièrement.

1.3.3 Les dimensions affectives de l'oppression

Lorsque Young affirme que l'oppression est éprouvée dans les pratiques quotidiennes (Young, 1990 : 41), une panoplie d'exemples de gestes, de pratiques, voire de choses indicibles me viennent à l'esprit. De ce fait, les perspectives offertes par des philosophes réfléchissant aux dimensions affectives ont été

⁵² À titre d'exemple, Bauman (2008), un auteur entendant émérite dans le domaine, raconte comment qu'il est devenu Entendant dans sa vingtaine (*ibid.* : 423).

⁵³ La section 1.3.4 *Audisme et phonocentrisme* abordera cet enjeu.

une source indéniable d'inspiration pour nourrir mon analyse de l'oppression. J'envisage cette interrogation à travers les termes de l'approche micrologique (Laplantine, 2003), la déconstruction de l'oppression se situant à mon sens dans les lieux multiformes dans lesquelles elle opère, y compris dans ces dimensions infinitésimales qui traversent ces « bouts d'existence » (Laplantine, 2005 : 260). Achille Mbembe insiste sur la notion d'assemblage, qui donne au pouvoir son efficacité, notamment en ce qu'il opère dans « les circonstances mineures de la vie quotidienne, telles que dans les réseaux sociaux [...] et dans l'économie politique du corps »* (Mbembe, 1992 : 23 in Probyn, 1996 : 30).

En réfléchissant aux émotions d'un point de vue fort politique, à mon sens, Sara Ahmed remarque :

[Les émotions] jouent un rôle crucial dans le « surfaçage » des corps individuels et collectifs. Un tel argument remet clairement en question toute présomption selon laquelle les émotions relèvent de la sphère privée, qu'elles appartiennent tout simplement aux individus et qu'elles viennent de l'intérieur, puis se déplacent vers l'extérieur et vers les autres. [Ce postulat] suggère que les émotions ne sont pas simplement « à l'intérieur » ou « absentes », mais qu'elles définissent les contours des mondes multiples et habités par divers sujets* (Ahmed, 2001).

À l'égard de cette possibilité d'analyser l'oppression à travers les notions d'émotions et d'affects⁵⁴, deux axes de réflexion ont nourri la recherche-crédation. La première s'articule autour des thèmes d'orientation et de désorientation, tels que théorisés par Ahmed (2006), et la deuxième concerne la notion de dissonance comme l'une des figures des dimensions affectives de l'oppression. Ces axes ont représenté pour moi une sorte de point de départ, ou plus précisément, de milieu (Deleuze et Guattari, 1980 : 360) – afin d'explorer des pistes de réflexion. J'ai mené cette exploration avec le souhait qu'une meilleure compréhension des subtilités de l'oppression puisse générer des conditions de sensibilité génératrices de nouvelles possibilités pour le devenir de la sourditude. Je l'ai menée également avec le désir que ces nouvelles possibilités prennent la forme de transformations au sein de pratiques quotidiennes, culturelles et communicationnelles, et, tout particulièrement, à travers les interstices des rencontres et des interactions.

1.3.3.1 Orientation | désorientation

Lorsque je les ai découverts, les concepts d'orientation et de désorientation (Ahmed, 2006) m'ont semblé pertinents, car ils me permettaient de nommer ce que j'avais plusieurs fois expérimenté en tant que Sourde, ou à titre de personne socialement identifiée comme malentendante. Combien de fois ai-je

⁵⁴ Je reviendrai plus précisément sur la question de l'affect au chapitre 2, dans la section 2.1.1 *Pense / sentir (à) ce qui se passe*.

senti des décalages? Et bien souvent, ceux-ci demeuraient indicibles parce qu'apparemment inintelligibles.

À l'instar d'Ahmed (2006), je constate que la vie « est pleine de points tournants »* qui lui donnent une direction, une orientation (Ahmed, 2006 : 15). Parfois, la désorientation « est une façon de décrire les sentiments qui s'amassent quand nous perdons notre sens de qui nous sommes »* (*ibid.* : 20). Être désorienté-e demeure toutefois une orientation singulière : « “se perdre” nous emmène quand même quelque part, [c'est] une façon d'habiter l'espace en enregistrant ce qui n'est pas familier : être perdu-e peut devenir à son tour un sentiment familier »* (*ibid.* : 7). J'envisage ici la question de l'espace dans une perspective communicationnelle. Plus précisément, situer l'espace-temps de la communication à travers le vocabulaire d'Ahmed permet à mon sens d'insister sur le fait que les dimensions communicationnelles de la sourditude s'actualisent dans des pratiques quotidiennes, mais aussi en plusieurs lieux⁵⁵.

La violence quotidienne de l'oppression (Young, 1990), en devenant familière notamment à travers les micro-agressions, engendre certes des formes d'agressivité, mais les notions d'orientation et de désorientation issues d'une perspective phénoménologique⁵⁶ sont tout de même porteuses afin d'interroger l'incidence de la répétition⁵⁷ sur « le façonnement des corps et des mondes »* (Ahmed, 2006 : 2). En ce que les corps ne font pas seulement habiter des espaces extérieurs, qu'ils sont formés par ceux-ci⁵⁸ et par le fait même d'habiter des lieux, « cela importe, la façon dont nous en venons aux places auxquelles nous arrivons »* (*idem*).

De plus, les émotions générées par l'affect sont modulées par notre orientation vers les objets (pris au sens large) avec lesquels nous interagissons : « pour qu'un objet fasse [telle] impression, cela dépend d'histoires passées, qui refont surface comme des impressions sur la peau »* (*ibid.* : 2). Cette notion d'impression résonne avec celle de texture, mise de l'avant par Eve Kosofsky Sedgwick (2003), en ce

⁵⁵ Je suis consciente que les notions d'espace et de lieu ont été théorisés de multiples façons et qu'il peut paraître réducteur pour le lectorat aguerris de les amalgamer ainsi. Faut-il pouvoir disserte davantage sur ces questions qui dépassent les questionnements pivots de la thèse, il me semble important de les poser comme l'une des avenues de réflexion qui a forgé la recherche-création.

⁵⁶ Ahmed s'intéresse particulièrement à la phénoménologie queer et aux manières de « queeriser » la phénoménologie.

⁵⁷ La répétition est un thème central également des théories de la performativité telles que développées, entre autres, par Butler (2004, 2005, 2006, 2009) et Austin (Austin et Lane, 1991). Je n'aborde pas ces théories dans le cadre de la thèse, cependant.

⁵⁸ Je pense ici, par exemple, aux multiples fois où je ne peux rire en compagnie d'entendant-es qui s'esclaffent. Comprendre l'humour des gens uniquement si et lorsque quelqu'un répète la blague forge le rapport à certaines formes de socialité. Je pense aussi à la multiplicité des informations qui ne sont pas disponibles en langues des signes. Consulter une facture en français peut sembler un exemple banal pour un-e entendant-e, mais que serait une facture en langue des signes? Que seraient des numéros civiques, des noms de rue, des recettes, des calendriers, des agendas, en langue des signes? Ainsi, la vie quotidienne est formée de mille et un détails qui m'orientent et me désorientent en tant que Sourde.

que l'actualisation affective prend diverses formes : non seulement, elle « résonne »* sur les surfaces sensibles du corps (Massumi, 2002 : 14), mais elle y laisse aussi une impression singulière, comme un relief. Bora propose une typologie de la texture en proposant la notion de *texture* (avec un double x), qui marque « cette sorte de texture dense qui offre des informations sur la manière dont, substantivement, historiquement, matériellement, elle en est venue à être »* (in Kosofsky Sedgwick, 2003 : 14). Cette nuance est intéressante pour saisir la contingence des dimensions affectives au sein des vecteurs de pouvoir.

Le concept de dissonance que je m'apprête maintenant à aborder permet d'explorer, sous un autre angle, les dimensions affectives de l'oppression.

1.3.3.2 Dissonance

Le concept de dissonance me permet de qualifier ce qui est précisément éprouvé lors des interactions oppressives auxquelles fait référence Young (1991). La dissonance pourrait être appréhendée en termes d'affects émergeant de dissensions momentanément indicibles parce qu'inintelligibles dans la matrice communicationnelle de l'oppression quotidienne. En d'autres termes, la notion de dissonance permet de saisir ce qui est éprouvé lorsque des formes de micro-violence deviennent familières, sans qu'elles ne puissent pour autant être explicitées dans les moments communicationnels ordinaires, si je puis ainsi dire⁵⁹. En certains lieux, et dans certaines interactions, nous pouvons nous sentir intensément affecté-es, voire bouleversé-es. La dissonance affective résultant de certaines situations de passing en est un exemple, celle-ci pouvant être amplifiée par l'impossibilité de l'exprimer ou de la laisser paraître.

La dissonance est un concept qui est utilisé, entre autres, dans une acception psychologique. Par exemple, s'intéressant aux personnes devenues sourdes, Leigh (2009 : 27) et Graham et Sharp-Pucci (1994 in *idem*) définissent la dissonance comme ce qui émerge dans la tension entre leur surdité biologique et leur identité comme personne entendante. Certaines analyses considèrent la dissonance dans une perspective sociale ou communicationnelle, en insistant sur sa dimension systémique⁶⁰ (Harvey, 1993, 2002). Ainsi, abordant diverses postures relationnelles courantes chez les personnes entendantes à l'égard des personnes sourdes, Glickman et Harvey (1996) décrivent la dissonance

⁵⁹ Cependant, plusieurs théories de la dissonance (cognitive, musicale, affective) supposent une résolution de la dissonance (Vaidis et Halimi-Falkowicz, 2007; Dickinson *et al.*, 2013; Szymański, 2013), une perspective dont je me distancie, celle-ci m'apparaissant effectivement binaire et réductrice.

⁶⁰ Utilisé, dans une perspective psychologique systémique, le concept de dissonance est également utilisé en lien avec les identités racisées (Leigh, 2009 : 129; Atkinson, 2003; Ridley, 2005).

cognitive comme pouvant résulter du manque d'information sur la surdité, qui peut à son tour générer confusion et anxiété⁶¹. Alors qu'un filon émerge ici entre l'ignorance des personnes entendantes et l'oppression vécue par les personnes sourdes, le constat de Glickman et Harvey (1996) ouvre une brèche intéressante pour comprendre les rapports des entendant-es face à leur ignorance, qui semble également pouvoir être vécue sous le mode de la dissonance.

S'il est porteur de concevoir la dissonance de façon partagée entre personnes sourdes et entendantes, il m'importe ici de porter une attention particulière à la spécificité de l'oppression dans son rapport à cette dissonance. Cette distinction mériterait d'être explorée davantage, mais pour l'heure, deux exemples tirés de la bande dessinée *That Deaf Guy* (Daigle et Daigle, 2014) en permettent l'illustration. Ainsi, la figure 1 évoque à mon avis une manière dont les dissonances oppressives peuvent être vécues dans les pratiques quotidiennes d'oppression. À priori, se faire dire « je t'aime » est un propos bien intentionné, mais lorsqu'on se fait dire ces mots de façon régulière, par des employé-es des inconnu-es, cela peut prendre la forme d'une micro-agression réitérée. Quant à elle, la figure 2 évoque ce que je nommerais, pour le moment, la dissonance interculturelle.

Figure 1 – *Dissonance oppressive*



(Daigle et Daigle, 2014)

⁶¹ L'exemple que mettent de l'avant les auteurs est celui d'un professionnel qui, bien qu'il soit fier de ses qualifications pour travailler auprès des personnes sourdes, ne sait pas encore signer « Bonjour, bon matin ».

Figure 2 – Dissonance interculturelle



(Daigle et Daigle, 2014)

Je ne suis pas certaine que le terme la dissonance interculturelle soit le plus juste : peut-être s'agit-il d'une dissonance vécue dans un contexte interlinguistique où deux personnes n'ont pas la même maîtrise d'une langue. Dans tous les cas, je souhaite insister ici sur le fait que bon nombre de personnes entendantes peuvent apprendre à signer alors que bon nombre de personnes sourdes ne pourront jamais « pleinement » entendre et donc communiquer sur un « pied d'égalité » dans une langue orale. Par ailleurs, les entendant-es sont susceptibles de vivre ce type de dissonance probablement moins souvent, tout en ayant l'opportunité de ne pas s'exposer à des contextes où elle pourrait être vécue. Cependant, les Sourd-es doivent composer au jour le jour avec des interactions oppressives dans le monde entendant.

Outre une acception psychologique, il semble que la dissonance puisse être considérée dans une perspective plus vaste, célébrant son potentiel créatif et politique :

Dissonance : Clash. Tension. Disharmonie. Déséquilibre. Contradiction. Agitation. Irrésolution. Déséquilibre. Ni bruit ni cacophonie, la dissonance amalgame l'incompatible avec pour résultat la surprise, la blessure, l'invitation, la perturbation et la mise en émoi, l'incitation et la créativité. La dissonance suscite et fait des flammèches, des étincelles. Pensez à la dissonance comme le cliquetis sans fin des notes et des accords en dissonance musicale, des idées en dissonance cognitive, des systèmes de vie en dissonance culturelle, de mots en dissonance poétique* (Finger Lakes Environmental Film Festival⁶², 2014)

À l'égard des personnes sourdes, les affects émergent de dissensions entre les définitions sociales normatives (malentendant-es) et l'auto-identification (Sourd-es), entre une attente envers certaines

⁶² Le Finger Lakes Environmental Film Festival s'adresse aux étudiant-es de doctorat racisé-es à Ithaca.

personnes et leurs actions concrètes (telle une personne alliée qui aurait une attitude audiste inconsciente), ou encore, entre les préjugés à l'égard des personnes sourdes et les réalités qu'elles vivent (par exemple, la conception selon laquelle les personnes sourdes vivent dans un monde de silence ne reflète pas forcément la manière dont les personnes sourdes perçoivent leur propre monde), peuvent constituer quelques exemples de dissonance.

Au niveau esthétique et symbolique, le concept de dissonance est porteur en ce qu'il réfère intrinsèquement au son, et en ce sens, constitue un site de réflexion et de création. Par exemple, les personnes entendantes réfèrent souvent au monde sourd comme celui du silence⁶³. En associant surdité et silence, on ne reconnaît pas que les Sourd-es ont un rapport quotidien au son, qui est d'abord une vibration. La majorité des Sourd-es que j'ai rencontré-es perçoivent au moins les vibrations, et parfois même davantage. On pourra rétorquer que les Sourd-es profond-es n'*entendent* pas les avions et les rythmes d'un concert punk, mais les *ressentent* à travers leurs corps. Soit. Illes les *perçoivent* tout de même. Ludwig van Beethoven était sourd, mais il percevait la musique. De façon plus contemporaine, l'artiste sourde Christine Sun Kim se réapproprie le son, refusant de le considérer comme la propriété des entendant-es (Sekoff, 2012; Sun Kim, 2014).

Par ailleurs, la répétition de la violence quotidienne – violence culturelle, épistémologique, symbolique, etc. – forge des possibilités d'agentivité. Je considère ainsi la dissonance comme un site de pouvoir dans une perspective foucauldienne. Halperin (2000) rappelle en ce sens que :

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

C'est en ce sens que je conçois la dissonance comme site d'agentivité et de créativité. En outre, le thème de dissonance compte parmi ceux qui ont été abordés dans le cadre des rencontres mises en scène dans la BD*. Celui-ci étant mon dernier axe d'interrogation de l'oppression, je m'attarderai maintenant à l'audisme et au phonocentrisme.

⁶³ Tel que le suggère le titre français du film « Les enfants du silence » (Haines, 1986).

1.3.4 Audisme et phonocentrisme

Dans la lignée des mes interrogations sur l'oppression, je me suis questionnée sur les possibilités offertes par des postures épistémologiques sourdiennes en étudiant le langage et la langue comme vecteurs de pouvoir privilégiés. Mes réflexions sur les enjeux politiques, épistémologiques et méthodologiques, posés par la modalité tridimensionnelle et incorporée des LS, s'inscrivent dans une remise en question du langage comme site de phonocentrisme⁶⁴ et d'audisme.

Alors que j'envisageais, en début de parcours, les rapports de pouvoir à l'œuvre dans les conceptions philosophiques du langage, j'ai pu constater, une fois de plus, mais sous un angle nouveau, à quel point les mots et la langue nomment et forgent le rapport au monde⁶⁵. « Ce sont gens de paroles » est un extrait de la chanson *Les gens de mon pays* de Gilles Vigneault (figure 3), qui, tout en étant superbe, évoque le fait que la langue existe aussi en tant que riche site culturel et de pouvoir.

⁶⁴ Le phonocentrisme désigne généralement la supériorité de la parole sur l'écrit (Derrida, 1967). Or, lors d'une réflexion entre artistes sourd-es, nous avons souligné l'intérêt d'utiliser ce terme pour désigner la supériorité de la parole sur toute autre forme de communication non orale, y compris les LS (Spill.PROpagation, 2014). Dans un contexte où le terme audisme est peu utilisé (absent de la majorité des dictionnaires) et employé davantage pour désigner l'oppression spécifique aux Sourd-es, le terme phonocentrisme permet de réfléchir de façon plus générale aux incidences philosophiques d'une croyance en la supériorité de la parole.

⁶⁵ En réfléchissant par exemple aux termes « voix », « parole » et « parler », je constatais leur occurrence importante dans nombre d'expressions : *voix intérieure, voix de Dieu, voix du peuple, unanimité des voix, faire entendre sa voix, donner la voix aux sans-voix, voix brisée, voix grave, voix stridente, mi-voix, de vive voix, baisser la voix, élever la voix, être sans voix... Prendre parole, c'est un homme de parole, parole d'honneur, porte-parole, temps de parole, demander, donner, passer la parole, à vous la parole... C'est à ton tour de parler d'amour, une façon de parler, parler pour parler, en parler en mal ou en bien, l'important c'est dans parler, parler à voix haute, parler avec quelqu'un, s'écouter parler, faire parler quelqu'un, en entendre parler, tout le monde en parle, de quoi parlez-vous?*

Figure 3 – *Les gens de mon pays*

Les gens de mon pays	Je vous entends jaser	Est-ce vous que j'appelle
Ce sont gens de paroles	Sur les perrons des portes	Ou vous qui m'appelez
Et gens de causerie	Et de chaque côté	Language de mon père
Qui parlent pour s'entendre	Des cléons des clôtures	Et patois dix-septième
Ils parlent pour parler	Je vous entends chanter	Vous me faites voyage
Il faut les écouter	Dans la demi-saison	Mal et mélancolie
C'est parfois vérité	Votre trop court été	Vous me faites plaisir
Et c'est parfois mensonge	Et mon hiver si longue	Et sagesse et folie
Mais la plupart du temps	Je vous entends rêver	Il n'est coin de la terre
C'est le bonheur qui dit	Dans les soirs de doux temps	Où je ne vous entende
Comme il faudrait de temps	Il est question de vents	Il n'est coin de ma vie
Pour saisir le bonheur	De vente et de gréments	À l'abri de vos bruits
À travers la misère	De labours à finir	Il n'est chanson de moi
Émaillée au plaisir	D'espoir et de récolte	Qui ne soit tout faite
Tant d'en rêver tout haut	D'amour et du voisin	Avec vos mots vos pas
Que d'en parler à l'aise	Qui va marier sa fille	Avec votre musique
Parlant de mon pays	Voix noires voix durcies	Je vous entends rêver
Je vous entends parler	D'écorce et de cordages	Douce comme rivière
Et j'en ai danse aux pieds	Voix des pays plain-chant	Je vous entends claquer
Et musique aux oreilles	Et voix des amoureux	Comme voile du large
Et du loin au plus loin	Douces voix attendries	Je vous entends gronder
De ce neigeux désert	Des amours du village	Comme chute en montagne
Où vous vous entêtez	Voix des beaux airs anciens	Je vous entends rouler
À jeter vos villages	Dont on s'ennuie en ville	Comme baril de poudre
Je vous répèterai	Piaillerie d'écoles	Je vous entends monter
Vos parlars et vos dires	Et palabres et sparages	Comme grain de quatre heures
Vos propos et parlures	Magasin général	Je vous entends cogner
Jusqu'à perdre mon nom	Et restaurant du coin	Comme mer en falaise
Ô voix tant écoutées	Les ponts, les quais, les gares	Je vous entends passer
Pour qu'il ne reste plus	Tous vos cris maritimes	Comme glace en débâcle
De moi-même qu'un peu	Atteignent ma fenêtre	Je vous entends demain
De votre écho sonore	Et m'arrachent l'oreille	Parler de liberté

(Vigneault, 1965)

En constatant, au fil des lectures, à quel point les personnes sourdes et malentendantes sont altérisées ou jugées anormales en fonction de normes et de matrices d'intelligibilité à l'œuvre dans divers rapports de pouvoir, j'ai été amenée à élargir l'analyse de ces deniers dans le champ de la communication.

En m'intéressant à comment le langage et le discours ont créé des catégories et des manières de faire subjuguantes, j'ai pris conscience des modalités par lesquelles des conceptions de la communication, du langage et, à fortiori, de l'être humain, se sont construites de façon à rendre inintelligibles certaines dimensions de la sourditude. Cette intelligibilité n'est pas synonyme d'incompréhension (au sens où les entendant-es ne pourraient pas comprendre les Sourd-es parce que les LS leur sont inconnues), mais

plutôt d'une sorte d'inopérationalité, et cette avenue a pris la forme de la question suivante : comment les entendant-es pourraient-elles comprendre les Sourd-es ou la sourditude si les LS ont des modalités à priori incompatibles avec les manières dont ont été historiquement envisagés la communication et les différents dispositifs qui informent son champ (la langue ou l'écriture, par exemple)? Je reviendrai sur cette question au chapitre 2. Pour le moment, il me semble nécessaire de revenir un peu en amont et de présenter quelques éléments qui permettent de comprendre la subjugation des LS et des Sourd-es à travers la question de la langue.

Les études sourdes, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne, ont permis de mettre en lumière⁶⁶ l'ubiquité de l'audisme dans la philosophie et la conception du langage, entre autres. Redonnant leurs lettres de noblesse aux langues des signes, Stokoe (2001) étudie la préexistence des gestes à la parole dans certaines communautés autochtones, situant les langues des signes comme le premier langage des humains.

Les gestes ayant été historiquement réduits à des précurseurs de la parole, le développement de l'humanité est généralement conçu comme le passage *naturel* et *progressif* des gestes préhistoriques à la parole subjective (Davis, 1995 : 123, 17; Ladd, 2003). La perception de la surdité comme « la fin du langage »* (Davis, 1995 : 48), et celle de la langue des signes comme un langage moindre, ont contribué à forger une conception des personnes sourdes faisant d'elles des êtres moins qu'humains. Dudley (1884) affirmait ainsi que « la faculté de parole, bien plus que la faculté de raison, met l'humanité à une certaine distance des animaux inférieurs »* (1884 : 7 in Baynton, 1996 : 160).

Dès lors que le langage est ce qui fait l'humain, et la parole, ce qui fait le langage, les personnes sourdes sont considérées inhumaines et la surdité, un problème (Brueggemann, 1999 : 11; Bauman, 2004 : 243). Leur dévaluation, voire leur discrédit, prend aussi ancrage dans l'argument selon lequel « la pensée ne peut pas se développer sans langue. La langue, en retour, ne peut pas se développer sans parole. (La langue et la parole ont souvent été vues comme synonymes.) La parole ne peut pas se développer sans entendre. Dès lors, ceux et celles qui ne peuvent pas entendre ne peuvent pas penser »* (Higgins, 1980 : 23-24). Cette conception date des temps grecs :

C'est l'ouïe qui rend les plus grands services à la pensée, puisque c'est le langage qui est cause que l'homme s'instruit, et que le langage est perçu par l'ouïe (...). Voilà bien pourquoi, parmi les hommes

⁶⁶ Je choisis cette expression idiomatique pour souligner que le langage est site de capacitisme de façon plus générale. Les expressions visuo-centristes (par exemple, celles qui allient la vue à la capacité de comprendre, de *voir clair*, *tu vois ce que je veux dire*) et ou « bipédistes » (par exemple, celles qui associent le fait d'être *en marche*, de *faire un pas de l'avant*, comme un signe de progrès) abondent tout autant que les expressions phonocentristes.

qui de naissance manquent de l'un de ces sens, les aveugles-nés sont plus intelligents que les sourds-muets (Aristote in Chételat, 2010 : 7).

Si la parole et le langage ont été historiquement confondus, la surdité a symbolisé l'extériorité du langage, voire l'absence de langage, son couplage erroné avec la notion de mutité révélant pleinement son apparente inintelligibilité communicationnelle (Davis, 1995 : 105-106, 113; O'Neil in Bauman, 2004 : 242). L'infériorisation de la langue des signes et des personnes sourdes a possiblement son corolaire dans la conception du langage en tant que « porte-parole » (Derrida, 1967 : 17-18), mais aussi de la parole comme nécessaire à la langue. Ainsi, les LS ont été dépeintes, au fil du temps, comme un « langage » plutôt que comme des langues à part entière (Lachance, 2007 : 126-127; Gaucher, 2010 : 40, 57).

En 1960, les recherches linguistiques de Stokoe, suivies de celles de Woodward dans les années 1970, ont démontré que les langues des signes correspondent en tout point à la définition d'une langue et qu'elles sont capables de traiter d'idées et de concepts. Malgré cela, plusieurs enjeux relatifs notamment à l'éducation langag re des enfants sourds sont fortement empreints de conceptions phonocentristes à l'heure actuelle⁶⁷.

Dans ma démarche, la réflexion critique au sujet de la langue comme site de phonocentrisme et d'audisme trouve sa fécondité dans une réflexion sur l'écriture. En effet, pour moi, l'enjeu ne se trouve pas uniquement dans la nécessité de promouvoir des usages de la langue qui ne soient pas audistes (l'exercice d'écrire ou de parler sans recourir à des expressions capacitistes est certes un défi intéressant et pertinent, mais insuffisant). L'enjeu n'est pas non plus uniquement dans la reconnaissance des langues des signes comme des langues à part entière. Je reviendrai au chapitre 2 sur la question de l'écriture et, plus particulièrement, sur celle des LS.

Mes réflexions sur le phonocentrisme et l'audisme ont permis entre autres d'interroger ma posture épistémologique.   partir d'une critique de la subjugation de certains savoirs (Foucault, 1976; Spivak, 1988; Gingrich-Philbrook, 2005), je me suis intéressée aux savoirs mêmes de la subjugation (Haraway, 1988; Dorlin et Rodriguez, 2012; Dhawan, 2012). « *Can the subaltern speak?* », demandait Spivak il y a 25 ans. Aujourd'hui, les travaux émergeant des études féministes, queer, crip, handicapées et sourdes semblent favorables au déploiement de questionnements tels que : Qu'est-ce que les subalternes disent?

⁶⁷ En ce sens, Joseph Garcia (1999) démontre que l'utilisation d'une LS avec les bébés améliore leurs capacités cognitives et la vitesse de l'acquisition de la parole (Garcia, 1999). Paradoxalement, signer avec les bébés entendants est vu comme un facteur positif dans le développement langagier de l'enfant alors que pour les bébés sourds, cela est considéré problématique (Bauman, 2008 : 5-6). Au sujet des choix en matière d'éducation des enfants sourds, Dubuisson et Grimard ont suggéré quelques croyances non fondées à réexaminer (Dubuisson et Grimard, 2006 : 359-362) et le guide élaboré par Gaucher et Duchesne (2015) s'avère une ressource pertinente.

– ou signent? Qui, par ailleurs, écoute? Ou peut-être, qui affirme? Qui porte attention⁶⁸? Qui écoute ou porte attention, qui plus est, quand le subalterne ne parle pas, mais signe? Puisque « la surdité a moins à voir avec l’audiologie qu’avec l’épistémologie »* (Wrigley in Brueggemann, 1999 : 151), quels pourraient être ses pivots? Que pourraient constituer des savoirs sourds? Ces questions se posent dans la lignée d’un constat des études subalternes qui ont questionné les conditions de production d’intelligibilité dans l’économie des savoirs :

Les « normes de reconnaissance » hégémoniques déterminent ce qui peut être lu, entendu et compris comme intelligible et lisible. Cela rend les pratiques et les sujets non normatifs vulnérables à la violence « normative » (Butler, 1999 : xx), définie comme la violence de normes particulières qui règlementent ce qui est lisible et compréhensible, dans un cadre spécifique. L’intelligibilité normative est profondément liée à la survie, rendant certaines vies « impossibles » et « invivables » (*ibid.*, viii)* (Dhawan, 2012 : 47).

Ainsi, les études sourdes ont permis d’analyser des paradigmes qui excluent implicitement la sourditude. Par ailleurs, il semble que, « pour que la vie sourde soit vraiment entendue »*, il faille que « les termes mêmes du discours [...] son “alphabet” même [aient à] être transformés »* (Bechter, 2008 : 60). En outre, ces transformations prennent forme à travers des technologies de traduction et de diffusion innovatrices⁶⁹ (Bechter, 2008 : 73-74).

Pour l’heure, j’aimerais aborder un autre pan de réflexions ayant émergé par la présente recherche-création. Les interrogations au sujet de l’oppression ont permis, dans cette section, d’explorer les diverses manières par lesquelles elle s’actualise, à travers, notamment, la sourditude et l’entendances, et diverses configurations des rapports de pouvoir.

Alors qu’en début de parcours, un ensemble de réalités me semblaient indicibles et incommunicables, j’ai été amenée à m’interroger, dans une visée épistémologique, sur la notion d’expérience comme lieu de savoirs. Si les rapports au monde et les analyses qui portent sur eux ne peuvent être réductibles à l’expérience, il me semble que cette dernière est susceptible d’informer la compréhension de ces rapports en permettant de réfléchir aux perspectives qui en émergent. L’expérience s’est avérée être une piste intéressante pour penser la sourditude comme site multiple et complexe dont le devenir

⁶⁸ Le vocabulaire concernant la communication semble être fortement connoté par les modalités des langues orales. Pourtant, si on prend l’exemple du mot « entendre » qui veut dire « prêter attention à », « percevoir », « connaître à fond », on remarque que, finalement, le mot n’est pas tant subjugué à l’ouïe, malgré son sens prédominant (ce sens n’arrive qu’en troisième position dans le Petit Robert : « percevoir par le sens de l’ouïe »).

⁶⁹ Les chapitres 2 et 3 permettront en temps et lieu d’explorer ces questions.

s'articule à la fois au niveau du *vivre* comme personne sourde et du *penser* à partir des savoirs/pouvoirs sourdiens⁷⁰. Cette notion sera dès lors au cœur de la prochaine exploration théorique.

1.4 L'expérience comme lieu de savoirs

L'expérience⁷¹ me permet, d'une certaine manière, de situer l'émergence des savoirs/pouvoirs à partir desquels s'articulent des perspectives épistémologiques sourdiennes. Aux premiers balbutiements de la recherche-crédation, j'ai mobilisé le concept d'expérience en l'abordant comme un site où s'articulent plusieurs dimensions de la sourditude, dont l'oppression et l'agentivité. Je conçois ces dimensions comme autant de perspectives de la complexité de l'expérience de la sourditude. Aussi, je me suis particulièrement intéressée à l'expérience en tant que subjectivement constitutive et comme site d'élaboration de savoirs situés.

1.4.1 L'expérience subjectivement constitutive

Comprise comme « le processus par lequel, chez tout être social, la subjectivité est construite »* (De Lauretis, 1984 : 159), l'expérience n'est pas quelque chose que les individus *ont* ou *font*, mais ce par quoi sont constitués les sujets (Scott, 1991 : 779). Avec de Teresa de Lauretis (1984) et Brian Massumi (2002), je conçois l'expérience comme subjectivement constitutive (De Lauretis, 1984 : 159) et comme une continuation, c'est-à-dire un processus indéterminé, regorgeant de potentiels et irréductible à un seul événement (Massumi, 2002 : 192).

C'est notamment à partir de l'absence, de la minorisation ou de l'altérisation de certains groupes sociaux au sein des représentations et de l'économie des savoirs que des auteur-es dans le champ des études critiques sourdes, handicapées, queer et féministes mobilisent la notion d'expérience, et plus précisément, les savoirs expérientiels, et ce, dans un contexte de rapports de pouvoir entre les savoirs autorisés et les savoirs subalternes⁷². Ayant émergé dans les années 1970 comme site à partir duquel

⁷⁰ L'adjectif sourdien est utilisé pour qualifier des savoirs et des perspectives à partir d'une posture politique plutôt que d'une posture essentialiste ou identitaire. Comme indiqué dans la liste des sigles et termes utilisés en page 12, le terme sourdien en tant que nom a été inventé André Thibeault et Andrée Gagnon (Gagnon, 2012). Je m'en suis inspiré pour proposer un adjectif. Tout comme les perspectives féministes ne sont pas forcément des perspectives féminines, les perspectives sourdiennes ne sont pas synonymes de perspectives sourdes.

⁷¹ La conception de l'expérience telle que mobilisée par des groupes minoritaires et subalternes diffère de celle étudiée par les phénoménologues classiques en ce les premiers recourent à l'expérience afin de mettre de l'avant des perspectives philosophiques, politiques et épistémologiques en ébranlant les rapports de pouvoir dans l'économie des savoirs.

⁷² Du latin *sub* « sous », et *alternus* « autre », la subalternité pourrait être décrite comme ce qui échappe à l'intelligibilité même de l'altérisation. Altériser l'autre, c'est déjà le considérer comme un possible; la subalternité renvoie à ce qui

pourraient être « construites des microstratégies de résistance, des contre-histoires subalternes »* (Ireland 2004 : 3), la notion d'expérience a gagné en popularité au fil du temps dans les milieux académiques, notamment en réponse au structuralisme althusserien et au tournant linguistique du poststructuralisme, considérés tous deux inaptes à révéler pleinement l'expérience et les perspectives minorisées (Ireland, 2004 : 10; Scott, 1991 : 780; Pickering, 2008 : 17). Certain-es auteur-es et courants recourent à l'expérience comme site de déploiement de l'agentivité et d'analyse critique des paradigmes dominants et de construction de savoirs à partir de perspectives subalternes ou minorisées (Ireland, 2004; McRuer, 2003; Wendell, 1996; Samuels, 2011; Garland-Thompson, 2011; Pickering, 2008). En outre, le recours à l'expérience, à travers les récits et les savoirs subalternes, « fournit un moyen de contrer le fait qu'on parle à notre place ou d'être "altérisé-e" de façon stéréotypée »* (Pickering, 2008 : 20).

Ainsi, invoquer l'expérience subalterne semble permettre de faire état d'une subjugation qui affecte et transforme le rapport au monde et de poser cette expérience comme site d'élaboration de savoirs singuliers. Toutefois, lorsqu'elle est appréhendée, elle doit toujours être interrogée prudemment, « car elle n'est jamais équivalente à ce qui nous arrive. [Elle] est ce que nous faisons de ce qui nous arrive [...], [elle] implique toujours une interprétation »* (Pickering, 2008 : 19). Lorsque l'expérience est *invoquée*, qu'elle n'est plus uniquement vécue, mais envisagée ou communiquée, elle ne peut pas être un accès direct au réel : elle entre dans la sphère signifiante et discursive. Comprise ainsi, l'expérience devient, « non pas l'origine de notre explication, ni l'évidence suprême (parce que vue ou sentie) qui fonde ce qui est connu, mais plutôt ce que nous cherchons à expliquer, ce à partir de quoi le savoir est produit »* (Scott, 1991 : 779-780, 797). Ainsi, elle renvoie toujours à des postures théoriques et épistémologiques dont il faut tenir compte.

En ce sens, bien que la notion de sourditude puisse évoquer le fait de vivre comme personne sourde, elle ne pourrait être invoquée sans mobiliser des perspectives politiques et épistémologiques singulières. Toutefois, il me semble important de considérer l'expérience de la sourditude comme un savoir expérientiel qui se pose parfois dans un contexte de sous-théorisation des dites perspectives politiques et épistémologiques. Guidée par la volonté de saisir la complexité de la sourditude, les savoirs qu'elle fait émerger et ceux qu'elle évoque parfois comme indicibles, j'estime que l'expérience de la sourditude ne pourrait être reléguée à son indicibilité ou à son irréductibilité.

humainement et épistémologiquement n'a pas été historiquement considéré comme possible. Le concept de minorisation ne rend pas aussi bien la notion d'inintelligibilité suggérée par celle de la subalternisation (Spivak, 1988).

Lorsque l'expérience est mobilisée sous forme de savoirs expérientiels, elle secoue les limites du discours pour tenter de rendre intelligibles des réalités jusqu'ici non ou sous théorisées et pour déconstruire des matrices de normativité, y compris celles opérant dans la légitimation de certains savoirs au détriment d'autres. En ce que le partage de l'expérience se fait en outre par le langage, il nous faudra, comme le suggère Jacques Derrida, « d'abord passer par le problème du langage. On ne s'en étonnera pas : le langage est bien le médium de ce jeu de la présence et de l'absence » (Derrida, 1967 : 9). Irréductible à ce qu'elle signifie discursivement ou à ce qu'on peut en dire, l'expérience gagne certainement à être considérée comme cet entre-deux chevauchant vécu et savoir, ce qui n'a pas encore été dit et le dicible. Si « nous ne pouvons pas comparer les “mots” avec les “mondes” [*“words” with “worlds”*] »* (Lawler 2008 : 47), c'est en composant avec les limites des premiers que les seconds sont invoqués et méritent considération.

S'intéressant à la question du réel et du discours, Judith Butler soutient que le réel est distinct du discursif (Butler, 2009 : 66, 208). Chevauchant les limites du discours, l'expérience renvoie à quelque chose qui serait en partie en dehors de ce discours. Du moins, jusqu'à ce qu'elle devienne site de dicibilité, de savoirs énoncés. Se distancer d'une conception absolutiste du discours implique de reconnaître que le discours n'est pas le réel, que tout ne sera jamais dit et que les non-dits, les indicibilités et les intelligibilités se transforment. Ainsi, tandis que « toute formation discursive procède à travers la constitution d'un “dehors” » (*ibid.* : 208), et que l'expérience « persiste en tant que “réel”, le réel étant toujours ce que toute description de la “réalité” échoue à inclure » (*ibid.* : 195), Butler s'interroge :

[Comment] ce qui a été exclu pourrait-il faire retour au sein du politique, [...] comme ce qui a été rendu muet, ce qui a été forcé du domaine de la signification politique? Où et comment est-ce qu'un contenu social est attribué au site du « réel », puis positionné comme l'indicible? [...] Comment [...] peuvent-ils être redéfinis non plus comme un extérieur constitutif mais comme des êtres susceptibles d'être « reconnus » [*said to matter*]? (Butler, 2009 : 193).

Évitant le fatalisme d'une inéluctabilité de ces exclusions (indicibilités et intelligibilités) pour la formation de la signification et du discours (*ibid.* : 65), Butler nous invite à reconsidérer « cet “extérieur” nécessaire » afin de combattre la « violence de l'exclusion », mais à le faire en tenant compte du fait qu'il demeurera toujours un « dehors », agissant comme un « site perturbateur d'illégitimité et d'irreprésentabilité linguistiques » (*ibid.* : 66). Inspirée par Zizek, Laclau et Mouffe, Butler en appelle à considérer « ces positions qui ont été exclues de la représentabilité et des considérations de justice et d'égalité » (*ibid.* : 197), et à réarticuler cette frontière du « dehors », entre ce qui est intelligible symboliquement et ce qui ne l'est pas, comme le fondement d'un projet démocratique (*ibid.* : 209).

C'est notamment en conférant aux silences au sein de l'économie des savoirs autant d'importance qu'aux dits qu'il est possible de considérer l'expérience comme une avenue d'investigation (Dhawan, 2012; Pickering, 2008 : 28; Foucault, 1976; Spivak, 1988). Foucault désigne par le terme de savoirs assujettis « toute une série de savoirs qui se trouvaient être disqualifiés comme savoirs non conceptuels, comme savoirs insuffisamment élaborés, savoirs naïfs, savoirs hiérarchiquement inférieurs, savoirs au-dessous du niveau de la connaissance ou de la scientificité requise » (1976). En ce sens, les « silences » dans le champ de la connaissance ne constituent pas uniquement des savoirs « cachés » à dévoiler, mais plutôt des réalités ou des « contenus historiques » (Foucault, 1976) qui ne pouvaient être rendus intelligibles à travers les conditions de production de savoirs (Spivak, 1988 : 2009). Si « ce qui ne peut être dit ne doit surtout pas être réduit au silence » (Derrida cité en exergue in Dhawan, 2012), l'expérience permet toutefois d'appréhender des rapports au monde qui n'ont pas encore été développés en termes de savoirs scientifiques, ou qui sont ou ont été d'une certaine façon subjugués dans l'économie des savoirs.

En appréhendant la sourditude à travers cette subjugation des savoirs, je me demande si ces silences peuvent être compris comme ces rapports au monde, ces réflexions, ces idées qui n'ont pas encore été constitués comme formes de savoirs énoncés. Longtemps, les personnes sourdes ont été considérées extérieures au langage, et les LS n'étaient pas perçues comme des langues. De quelles façons un tel contexte forge-t-il l'économie de production de savoirs signés?

Il me semble que, lorsqu'on cherche à appréhender l'expérience, elle se pose tantôt comme « une catégorie intermédiaire entre les façons d'être et les façons de connaître »*, voire une tension entre ce que nous sommes et ce que nous savons (Pickering, 2008 : 18, 29), tantôt comme une tension entre nos savoirs, nos appartenances et nos devenirs. La réflexion sur l'expérience comme lieu de savoirs s'est accompagnée d'une analyse critique des savoirs situés, une approche dans laquelle je me situe comme chercheure et qui fera l'objet de la prochaine section.

1.4.2 Les savoirs situés

Déjà au début du 20^e siècle, Max Weber affirmait que, « dans la connaissance de la réalité, seule nous importe la constellation dans laquelle [l]es “facteurs” (hypothétiques) se trouvent groupés en un phénomène culturel historiquement significatif à nos yeux » (1904-1917 : 199). Différents courants de pensée ont ébranlé la posture classique positiviste de la science et son postulat d'objectivité universelle, dont les courants du post-positivisme (Popper, 1934 ; Kuhn, 1962) et du constructivisme social (Berger et Luckmann, 1966), donnant naissance à de nouveaux paradigmes épistémologiques et à de nouvelles

conceptions de la normativité scientifique (Alvesson et Skoldberg, 2010; Freitag, 1987; Granger, 1999). Le réel est reconnu par certain-es comme « profondément imbriqué dans les réseaux de la médiation sociale, technique, esthétique, politique, culturelle ou économique »* (Grusin, 2010 : 3), le savoir est appréhendé différemment, en ce « qu'il soit de nature théorique ou pratique, il est fondamentalement *logos*, c'est-à-dire une forme particulière de discours qui permet à un acteur social d'établir son rapport au monde, à la société et à l'autre » (Couturier et Huot, 2003 : 107-108).

Tout comme des thèses marxistes (Hegel, 1807) et postcoloniales (Fanon, 1967) avaient situé la question de la vérité dans des rapports dialectiques, des perspectives féministes ont dénoncé l'androcentrisme et l'eurocentrisme dans l'histoire de la production de connaissances, déconstruit la prétention à la neutralité de la science, reconnu que toute connaissance est « partielle et partielle » (Juteau-Lee, 1981) et démontré le caractère socialement et historiquement situé de tout savoir scientifique (Dorlin, 2008; Haraway, 1988, 2009; Harding, 1986, 1987, 1991; Hartsock, 1983; Hirschmarm, 1998; Juteau-Lee, 1981; Ollivier et Tremblay, 2000). Les théories du *standpoint* (Hartsock, 1983) et des savoirs situés (Haraway, 1988) insistent sur les « liens étroits entre la théorie et la lutte des groupes dominés pour la reconnaissance de leurs points de vue » (Ollivier et Tremblay, 2000 : 75).

Cependant, comme les points de vue des minoritaires, assujettis et subalternes sont des postures politiques « construite[s] à partir d'une situation subie et non pas d'un point de vue féminin [ou d'une autre identité, *ndlr*] essentialisé » (Dorlin, 2008 : 19), rien ne les exempte d'un « réexamen critique » (Haraway, 2009 : 336-337). Dès lors, être socialement dans une position subalterne, minoritaire ou assujettie n'est pas une condition suffisante, ni à la prise de conscience ni à une vérité justifiée par l'argument de l'oppression (Haraway, 1988 : 584; Felski, 1989 : 39-41; Wendell, 1996 : 73; Collins, 1992 in *idem*). Puisque l'expérience n'est qu'une des dimensions qui permettent de faire sens du monde à travers les savoirs situés, la considérer comme un outil analytique ou une posture épistémique exige une réflexivité (Pickering, 2008 : 21; Lawler, 2008: 47). De plus, les savoirs situés devraient être contextualisés à l'égard de leur historicité (Mohanty, 1987 : 39), de leurs ancrages spatiaux et temporels (Lawler, 2008 : 38), et analysés en tant que composantes de ce que Pickering nomme, sans toutefois la définir, la matrice de l'expérience (Pickering, 2008 : 26). Dans tous les cas, il ne s'agit pas de consacrer l'expérience comme socle de vérité, mais de la mobiliser de façon créative et critique comme un site important de connaissances, d'émergence de savoirs et d'élaboration de postures épistémologiques. Dès lors, la mobilisation de l'expérience comme l'un des points d'ancrage dans

l'élaboration des savoirs subalternes résonne forcément avec des perspectives théoriques parfois contradictoires⁷³.

À mon sens, les savoirs sourdiens peuvent être considérés en partie comme des savoirs assujettis (Foucault, 1976), et en partie, comme des savoirs subalternes (Spivak, 1988). Assujettis parce que disqualifiés de différentes façons, et subalternes, parce que les savoirs sourdiens ébranlent certaines conceptions ou modalités dans la production de la connaissance. Par exemple, en déconstruisant l'écriture classique comme médium inapte à rendre compte de la tridimensionnalité des langues des signes, la sourditude soulève la question suivante : de quelles façons pourraient être constitués des savoirs signés?

Postulant ce qu'« une philosophie critique, c'est une philosophie consciente des limites de la connaissance »* (Spivak, 2009 : 2), les études subalternes ont insisté sur le fait que le problème de la science n'a pas été uniquement de ne pas être représentative, mais d'opérer une économie de production de connaissances dont les conditions ne permettent pas l'élaboration de certaines formes de savoirs :

Face au paradoxe constitutif du sujet colonial, Guha [précurseur des *Subaltern Studies*, ndlr] émet une critique anti-épistémologique radicale : les méthodologies scientifiques hégémoniques (aussi bien des sciences dures que des sciences humaines) et leurs catégories ne sont pas simplement incapables de révéler la subjectivité des subalternes, mais produisent plutôt elles-mêmes la condition de subalternité (Preciado : 2005).

Tout comme les études féministes se sont constituées en constatant que la recherche n'incluait pas les femmes, ni comme objet de recherche ni comme chercheuses (McCall, 2005 : 1775; Ollivier et Tremblay, 2000 : 75), les études sourdes ont soulevé le même problème à l'égard des personnes sourdes. Si, dans le cas des premières, il a fallu « l'introduction du genre comme catégorie analytique, le féminisme comme perspective théorique et la domination masculine comme institution sociale majeure comme étant nécessaires pour contrer la tendance à négliger [...] les expériences des femmes »* (Scott, 1986 in *ibid.* : 1775-1776), quels sont les outils analytiques et théoriques dont disposent les études sourdes?

Il s'agit là d'une question complexe qui interroge, non seulement les concepts et les théories, mais également les techniques et les *media* mêmes qui permettent la production de savoirs. Notamment, l'écriture comme site exemplaire de production de connaissances est elle-même problématisée par les

⁷³ Au sein même de groupes subalternes spécifiques, il existe des expériences et des mobilisations radicalement différentes de celles-ci. L'expérience de la surdité ou de la sourditude, par exemple, est mobilisée de multiples façons à travers divers courants de pensée.

études sourdes. Comment produire des savoirs sourdiens en tenant compte du fait que la modalité des langues des signes est incompatible avec les systèmes d'écriture classique? Je reviendrai sur cette question que je soulève ici en guise d'exemple, au chapitre 2. Pour le moment, j'aimerais m'attarder, dans la dernière partie de ce chapitre, sur quelques enjeux posés par la mobilisation du concept de sourditude.

1.5 Mobiliser le concept de sourditude

J'aimerais ici proposer quelques éléments de réflexion eu égard au concept de sourditude que je mobilise de façon significative dans la présente recherche-crédation. L'intérêt premier de la notion de sourditude est qu'elle permet une distance critique de la surdité comme concept pour penser l'expérience sourde et les postures épistémologiques sourdiennes. Créateur du concept, Ladd nous met en garde d'y chercher une certaine fixité, insistant précisément sur le processus comme l'un des aspects les plus importants de la sourditude (Ladd, 2005 : 14) : « Ce que la sourditude peut vouloir dire dans et pour différents secteurs de la communauté⁷⁴ est un processus culturel valide en soi – en effet, ces contestations peuvent aider à révéler des niveaux plus profonds de significations culturelles sourdes que celles que nous comprenons à présent »* (Ladd, 2003 : 408). Ladd reconnaît lui-même que « le concept n'est pas “fini” et que – peut-être paradoxalement – l'exploration de ses significations fait partie de la signification même du concept »* (Kusters et De Meulder, 2013 : 432).

Le concept de sourditude s'est avéré pertinent pour déconstruire le discours médical sur les personnes sourdes, en constituant un outil efficace de déconstruction de l'oppression et en « mettant l'accent sur des points de vue positifs, sur l'expérience des personnes sourdes et sur les *possibilités* des personnes sourdes de s'identifier ultimement à un “moi sourd” plus vaste »* (Ladd, 2005, 2006 in Kusters et De Meulder, 2013: 430). Le terme « moi sourd »* est pertinent du moment qu'il intervient pour interroger ce que vivre comme personne sourde peut vouloir dire (Ladd, 2005 : 16). Comparant l'année 1880 à celle de 1492 pour les Premières Nations, et constatant que « la façon dont nous avons été, ces 120 dernières années, n'est pas ce que nous sommes vraiment »*, Ladd se questionne : « qu'aurions-nous pu être [et] devenir »* si le congrès de Milan (et les répercussions subséquentes) n'avaient pas eu lieu? (Ladd, 2003 : 3-4).

Si une acception centrale de la sourditude se pose comme le « processus par lequel chaque homme, femme et enfant sourd-es explique implicitement, pour lui/elle-même et les autres, son existence en

⁷⁴ Ladd rappelle également que la sourditude peut être construite et pensée différemment d'un pays à l'autre (Ladd, 2005 : 16).

tant qu’être sourd dans le monde[,] c’est la prochaine étape qui devient particulièrement intéressante - à savoir le « contenu » épistémologique ou ontologique précis de ces explications »* (Ladd, 2005: 15).

Tout en investiguant les pistes nourricières que le concept de sourditude m’a permis d’explorer, j’ai fait face à quelques limites, dont j’aimerais ici discuter.

1.5.1 Composer avec les limites d’un concept

Alors que les concepts de féminisme et de genre permettent d’appréhender, entre autres, ce que cela peut signifier de vivre en tant qu’individu genré à de nombreux égards, il ne semble pas exister de concept – en langues des signes comme en langues orales – tel que « sourdisme »⁷⁵ ou « surdisme »⁷⁶, ou un équivalent du concept de genre pour réfléchir à ce que cela signifie de vivre en tant qu’individu dont les rapports au monde sont forgés par la sourditude et l’entendances. Le terme « genre » ne nomme explicitement ni la féminité/féminité, ni la masculinité/masculinité, ni l’androgynie, ni les rapports de pouvoir entre des personnes de sexe/genres divers, ni même l’androcentrisme, mais sa mobilisation comme concept permet d’appréhender ces différents éléments et d’y réfléchir à travers diverses perspectives politiques et épistémologiques. Par exemple, le concept de performativité du genre, développé en autres par Butler (2005, 2009), est un riche outil pour penser les différentes façons dont le genre marque les corps, forge les rapports au monde et permet de comprendre sous de multiples angles les rapports sociaux.

Dans les littératures où il est étudié et dans les manières dont je le mobilise, le concept de sourditude sert de parapluie pour penser à ce que cela signifie de vivre comme personne sourde, au devenir Sourd, aux rapports sociaux forgés par la sourditude et l’entendances ainsi qu’aux perspectives politiques et épistémologiques sourdiennes (Ladd, 2003, 2005; Hauser *et al.*, 2010; Kusters et De Meulder, 2013). Il semble crucial de saisir cette singularité pour mobiliser de façon critique le concept. En d’autres mots, si le terme féminité devait être mobilisé pour penser à la fois le devenir-femme, le genre et les perspectives épistémologiques et politiques féministes, il y aurait fort à parier que le concept rencontrerait tôt les limites de ses possibilités. Il semble que ce soit précisément ce qui se passe avec le concept de sourditude au cœur de la présente recherche-création.

⁷⁵ Le terme sourdisme est parfois utilisé pour désigner l’oppression de personnes sourdes signeuses à l’endroit d’autres personnes sourdes non signeuses ou oralistes.

⁷⁶ Le terme surdisme qualifie un mouvement artistique sourd inauguré par Arnaud Ballard en France (Francosourd, 2013).

Le concept de sourditude (Ladd, 2003) évoque celui de Césaire (Lejard, 2012), pour qui la négritude est la « reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » (EnCaribe, 2015) :

La négritude [...] dans mon esprit, c'est pas une affaire purement et simplement physique, raciale, une couleur [...]. Ça ne peut pas ne pas être ça, c'est ça, mais c'est, plus encore que ça, c'était une somme de souffrances, c'était une histoire, c'était une douleur, c'était le sentiment d'une oppression, c'était le sentiment d'une exclusion, c'était tout ça pour moi la négritude! (Césaire, 1996 in RFI, 2008).

Tout en ayant été un terme émancipateur, porteur d'une philosophie de libération, et au cœur d'une production littéraire et artistique importante, la négritude a été l'objet de diverses critiques (EnCaribe, 2015; Lajri, 1989; Lavigne, 2011). À quelques égards, les critiques faites au concept de négritude s'apparentent à celles faites aux concepts de féminitude ou de sourditude, et concernent son caractère essentialiste et homogénéisant.

Il y a dix ans, Ladd constatait qu' « il y des termes, en langue des signes, qui capturent des aspects du concept. Mais le principal défi, en ce moment historique, est de perturber ces puissants discours sur la surdité afin d'être en mesure de permettre l'amorce d'un contre-discours sourd »* (Ladd, 2005: 14). Bien que ce défi soit encore d'actualité, les études sourdes méritent d'être déployées et réfléchies au-delà des contre-discours qu'elles mobilisent.

Tout en ciblant la pertinence, à plusieurs égards, du concept de sourditude, Annelies Kusters et Maartje De Meulder en présentent également les principaux écueils, qu'elles formulent suite à une série d'ateliers animés dans plusieurs pays sur le thème de la sourditude. Entre autres, elles soulignent ceci : « [a]lors que l'une des forces du concept de sourditude semble être qu'il reconnaisse et valide les ontologies et les épistémologies des personnes sourdes, le fait qu'il serve comme une sorte de concept parapluie peut être déroutant, et son essentialisme inhérent s'est avéré controversé »* (2013 : 431). Les auteures critiquent l'essentialisme du concept de sourditude du fait qu'il mobilise « la croyance selon laquelle l'apprentissage et la connaissance de la langue des signes ainsi que la socialisation sourde devraient être disponibles et adoptées par chaque personne sourde »* (*ibid.* : 429). Au su de la diversité des façons d'être sourd-e – et malentendant-e – qui peut se réclamer de la sourditude, et à quel moment? (*ibid.* : 433). De plus, les enfants entendants de parents sourds ayant grandi au sein d'une ou plusieurs cultures sourdes ne pourraient-ils pas, eux aussi, s'en réclamer (*ibid.* : 433)? Kusters et De Meulder critiquent ainsi la confusion que sous-tend le concept de sourditude quant à « ce qu'il signifie, effectivement (et principalement) »* (*ibid.* : 429), tout en admettant qu'il a permis aux personnes sourdes qu'elles ont rencontrées « d'explorer leurs vies et leurs histoires »* (*ibid.* : 431). Tout en reconnaissant les limites, sémantiques et critiques, d'un concept, il me semble illusoire de m'attendre à

ce qu'il puisse signifier quelque chose de précisément circonscrit : « il n'y a pas de concept à une seule composante » (Deleuze et Guattari, 1991 : 21). Mais le défi que les auteures posent est bien réel : comment réfléchir à une pluralité d'enjeux avec un concept dont les limites sont éprouvées?

En outre, à partir de la tension entre le concept essentialiste de féminité (*womanness*) et la pluralité subjective pourfendue par les féministes constructivistes et poststructuralistes, l'article de Kusters et De Meulder critique le caractère problématique du concept de sourditude. Le comparant à celui de performativité, tel que développé par Butler, Singhellou (2007 in *ibid.* : 432) note que si les deux notions s'ancrent dans des perspectives poststructuralistes mobilisant le devenir, le concept butlérien de performativité ne réserve pas le genre à une seule catégorie de gens (les femmes), alors que le concept de Ladd concerne uniquement le devenir sourd.

Cependant, bien qu'elle étudie la performativité du genre sans la réserver à une catégorie de gens, Butler reconnaît par ailleurs que des injustices sont vécues par certaines personnes : « certains humains sont reconnus comme moins qu'humains et cette forme de reconnaissance partielle ne permet pas une vie viable » (2009 :14). Théorisant le genre en déconstruisant les analyses essentialistes, Butler ne postule pas que tous les humains sont affecté-es de la même façon par les discriminations de genre. Grâce à ses travaux, il est néanmoins possible de sortir des binarités homme-femme/féminité-masculinité et des conceptions essentialistes pour penser la performativité du genre.

En ce sens, peut-être faudrait-il un autre concept que celui de sourditude pour pouvoir appréhender une réalité plus vaste que les relations sourds-entendants et l'entendance ainsi que pour penser la performativité de/du _____. Le mot reste à trouver et, à mon sens, idéalement en signes d'abord. Ni le terme de handicap ni celui de langue ne me semble suffisant pour appréhender ce qu'un tel concept permettrait possiblement d'envisager.

Ainsi, les limites de la notion de sourditude permettent paradoxalement de penser son devenir, ou le devenir d'un autre concept, en ce que les enjeux posés par les limites de ce concept évoquent d'autres limites, à savoir l'intelligibilité et les possibilités de ce que l'on cherche à mobiliser. Un concept a toujours une histoire, mais il a aussi un devenir (Deleuze et Guattari, 1991 : 23-24). Plus encore, sa force est de dire l'événement et non de décrire une essence (*ibid.* : 26).

Mobiliser la sourditude exige certes une vigilance. Rosemarie Garland-Thompson en appelle en ce sens à une tolérance intellectuelle de « ce qui a été pensé comme incohérence » : il s'agit là d'« une méthode qui pose des questions difficiles mais accepte des réponses provisoires »* (Garland-Thompson, 2011 : 41). Voilà une proposition éthique qui permet de composer avec les paradoxes. Car,

de fait, je crois, à l'instar de Deleuze et Guattari, qu'« il faut absolument des expressions [ou des concepts, ndlr] anexactes pour désigner quelque chose exactement. [...] l'anexactitude n'[étant] nullement une approximation, c'est au contraire le passage exact de ce qui se fait » (Deleuze et Guattari, 1991 : 31). Dès lors, je vais conclure ce chapitre par une exploration du devenir de la sourditude.

1.5.2 Le devenir de la sourditude

Afin de rendre compte de la complexité de la sourditude dans ses diverses formes, y compris dans ses dimensions plus difficiles à saisir, à nommer, à qualifier, à communiquer, et à travers ses paradoxes, je l'appréhende ici à travers les concepts d'interstice et de devenir.

Du latin *interstitium* (intervalle) et *interstare* (se trouver entre), un interstice est un espace qui se trouve entre divers éléments. La mobilisation de ce concept me permet, comme le formule Pamela Orellana-Fernandez (2012), de « casser des façons habituelles de percevoir, pour se laisser accrocher par l'inédit qui se loge dans les interstices de l'évident et du déjà constitué » (Orellana-Fernandez, 2012). L'employant dans une approche pédagogique, Stéphane Tessier (2012) définit l'interstice comme ce qui « mobilise imaginaire, croyance, affectivité, sensorialité, corporéité, émotion, appartenance afin de déboucher sur l'empowerment des participants, dans un cadre éthique bien déterminé » (Tessier, 2012). Aborder la sourditude par ses interstices prédispose à une ouverture à l'espace de rencontre entre plusieurs dimensions d'une réalité, dimensions qui peuvent être difficiles à qualifier ou à communiquer. Cela invite également à poursuivre le travail de pensée en mobilisant les paradoxes comme un moteur générateur de nouvelles possibilités. Je conçois les paradoxes comme ce qui peut de prime abord sembler incohérent, comme par exemple le fait d'utiliser le concept de sourditude – qui a une connotation essentialiste évoquant le vivre-sourd – pour réfléchir aux rapports sociaux dans une société où la présomption à l'entendances informe différentes normativités. Le concept de sourditude étant lui-même problématique, sa mobilisation à travers celui d'interstices ouvre la voie à une réflexion nourricière non entravée par des incohérences conceptuelles, mais plutôt portée par elles dans une ouverture aux possibles.

Appréhender la sourditude par la notion deleuzienne de devenir me permet par ailleurs d'interroger les configurations et les articulations constamment mouvantes de plusieurs dimensions de la sourditude. Irréductible à une progression, évolution, régression ou « correspondance de rapports » (Deleuze et Guattari, 1980 : 291), un devenir pourrait être situé comme ces « rapports de mouvement [...] par lesquels on devient » (*ibid.* : 334). Il n'y cependant pas d'en-dehors ou d'antériorité au devenir : « Un

devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu » (*ibid.* : 360), car « contrairement à l'histoire, le devenir ne se pense pas en termes de passé et d'avenir[; il est] coexistence » (*ibid.* : 358). Bien que Deleuze et Guattari soutiennent qu'un devenir « ne produit pas autre chose que lui-même » (*ibid.* : 291), il déploie pourtant de multiples possibles, comme autant de facettes de ce devenir.

J'appréhende le devenir de la sourditude en m'intéressant, d'une part, à ce que cela fait de vivre comme personne sourde, affectivement et effectivement, et d'autre part, aux perspectives épistémologiques sourdiennes.

Le chapitre 1 m'a permis de mettre en jeu plusieurs éléments et d'appréhender, sous divers angles, la sourditude, d'en énoncer certains possibles. Bien que les réflexions et analyses présentées aient pris forme tout au long du parcours doctoral, il me semblait opportun de les regrouper de sorte à problématiser la complexité de la sourditude, ses horizons conceptuels, les enjeux qu'elle soulève et les écueils du concept.

Le chapitre 2 rassemble quant à lui diverses dimensions du parcours de recherche-crédation. Bien que le premier chapitre s'inscrive, bien « entendu », lui aussi, dans ce parcours, le prochain se penche davantage sur différentes composantes de ma démarche de recherche-crédation. Ces composantes ont pris forme dans le cadre du processus de production d'une bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise et en français.

Chapitre 2.

Parcours de recherche-création

Mener une recherche-création avec le projet de produire une bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise et en français s'est avéré une aventure incommensurable. Véritable exploration, ce parcours a été l'occasion de défricher de multiples horizons qui m'étaient alors inconnus, de remettre en question de nombreux présupposés et de repousser les limites du possible comme je l'ai rarement fait auparavant.

Afin d'explorer le parcours et diverses composantes de la recherche-création, le chapitre 2 présente dans un premier temps quelques pourtours de la recherche-création en situant les manières dont j'appréhende cette approche. Puis, après avoir présenté l'émergence du projet d'une bande dessinée, j'aborde dans un troisième temps certaines réflexions et investigations autour de ma démarche de recherche-création, notamment dans ses dimensions épistémologiques. Dans un quatrième temps, j'interroge la création comme site de recherche, en me concentrant principalement sur l'usage de la vidéo comme forme d'écriture de la BD* et sur les enjeux que cela soulève. Finalement, je présente quelques avenues que j'ai explorées alors que je m'intéressais au contexte culturel dans lequel s'inscrivait la production de la BD* et les défis que j'ai rencontrés au sujet de ce que je nomme la catégorisation de ce nouveau *media*.

2.1 Quelques pourtours de la recherche-création

La recherche-création s'est déployée notamment dans des programmes tels que * tudes et pratiques des arts* ouvert en 1997 à l'UQAM. Elle rassemble aujourd'hui des chercheur-es et des praticien-nes venant de divers champs d'études qui s'y intéressent à travers différentes postures et en divers lieux⁷⁷. Plurielle dans ses formes et ses approches, et en ce sens difficile à circonscrire sommairement, la recherche-création est   mon sens un travail de recherche comportant une production artistique (Gosselin et Le Coguiec, 2006); une approche visant à déconstruire pour recrer les rapports entre théories et pratiques (Loveless, 2012; Chapman et Sawchuk, 2012) ou un courant accordant une place

⁷⁷ Entre autres, mentionnons le réseau international Hexagram, fondé en 2002, dont la mission est de « former un pôle mondial unique de la recherche-création en arts médiatiques, design et technologie destiné à soutenir la recherche spécialisée, la formation et la diffusion » (Hexagram, 2014); le SenseLab, fondé en 2004, est un « réseau international d'artistes, d'universitaires, d'écrivains et de créateurs provenant d'une grande variété de domaines et travaillant ensemble à la croisée de la philosophie, de l'art et de l'activisme » (SenseLab, 2015) qui publie depuis 2008 la revue *INFLexions*; le groupe de travail en recherche-création à l'Université d'Alberta formé en 2013 qui a mené à la fondation du *Research-Creation CoLABoratory*; le Groupe de recherche-création en musique (GRECEM) constitué en 2012 à l'Université Laval; le financement de projets de recherche-création depuis 2012 par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH, 2012).

significative aux dimensions kinésiques et affectives émergeant dans les rapports à la connaissance (Massumi, 2008; Thain, 2008).

Ce dernier courant s'incarne, à Montréal, par des chercheur-es rassemblé-es autour du SenseLab proposant des postures philosophiques de l'affect et du devenir, élargissant ainsi le concept de création pour inclure ce qui émerge dans les mouvements de la pensée et de la relation. S'appuyant sur le constat qu'« il n'y a aucun événement, aucun phénomène, mot ou une pensée qui n'a pas de sens multiples... Une chose a autant de sens qu'il y a de forces capables d'en prendre possession »* (Deleuze, 1993 : 4 in Manning, 2008), Erin Manning suggère que la recherche-crédation se forge dans ce faire-sens multiple où les sentiments, les dimensions affectives, les mouvements de pensée sont autant de dimensions à honorer (Manning, 2008). En mobilisant le mouvement, la recherche-crédation explore le devenir comme force ontologique de l'art et des concepts (Thain, 2008). Le mouvement étant appréhendé à la fois dans la pensée et dans la sensation sans qu'il y ait d'injonction à les dissocier, la recherche-crédation invite ainsi à « sentir-penser (à) ce qui se passe »* (Massumi in *ibid.*). C'est d'ailleurs avec un intérêt marqué pour les interstices, les intervalles, dans ces liens à faire, à penser, à sentir que je porte une attention à la complexité de ce que l'on appréhende, pense, ressent comme sites de savoirs (Massumi, 2008).

Au sein de ma démarche de recherche-crédation, je qualifierais ma posture de chercheure bricoleure (Laurier, 2006 : 85), en ce que je n'ai pas souhaité en arrêter la définition à un courant précis, me laissant plutôt inspirer par les diverses perspectives susnommées, qui me semblaient permettre de saisir chacune à leur façon des composantes de la thèse. Si la BD constitue le terrain de la recherche-crédation, j'accorde également une place prépondérante au processus comme à l'émergence de potentialités transformant les appréhensions et les réflexions, comme autant de dimensions de la thèse. Ainsi, outre le choix de la BD comme médium et création artistique, une dimension importante dans le paysage du processus de recherche-crédation a été celui d'une ouverture à la conception de nouvelles possibilités, non seulement à travers les matériaux et technologies, mais à l'égard des diverses manières dont sont appréhendées et actualisées sourditude et entendance.

2.1.1 Penser/sentir (à) ce qui se passe

Durant les années 1990, des intellectuel-les du champ des *Cultural Studies* ont constaté les limites du constructivisme et du poststructuralisme, notamment dans leurs limites à n'appréhender le monde qu'à travers le langage, la représentation et la construction sociale, et celle de la psychanalyse à interpréter l'affectif (dont le trauma) uniquement à travers les signifiants psychologiques (Clough, 2007, 2010;

Massumi, 2002 : 7). Le tournant affectif s'ancre ainsi, entre autres, dans une conception du corps qui l'inscrit dans une évolution autopoïétique et coextensive à son environnement (Maturana et Varela, 1980 in Clough, 2007 : 11), où la notion deleuzienne d'événement (Clough, 2007 : 12) et la notion spinozienne d'*affectio* – le potentiel d'être affecté ou d'affecter (Massumi, 2002 : 15, 31) – figurent parmi les mobilisations conceptuelles.

L'affect peut être conçu comme une dimension inassimilable par la pensée seule, notamment en retrouvant « les traces de l'impensé au sein du savoir autorisé [particulièrement] celles qui sont exclues de l'autorité de la connaissance »* (Clough, 2007 : 6). Face aux limites des paradigmes susnommés, est proposé le projet d'explorer l'affect, et ce, avec :

l'espoir que le mouvement, la sensation, et les qualités de l'expérience dans leur factualité la plus littérale (et sensée) puissent être culturellement et théoriquement pensables, [...] sans contredire les perspectives mêmes de la théorie culturelle poststructuraliste au sujet de la coextensivité de la culture avec le champ de l'expérience et celle du pouvoir avec la culture* (Massumi, 2002 : 4).

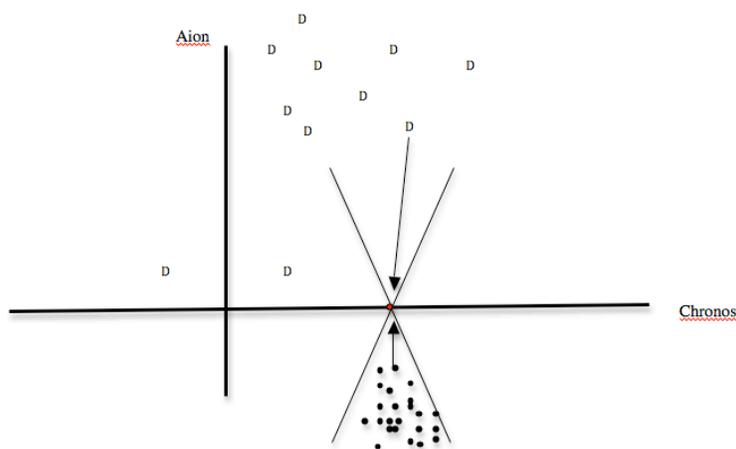
L'expression « sentir-penser (à) ce qui se passe »* (Massumi in Thain, 2008) permet en quelque sorte d'appréhender ces mouvements à la fois dans le travail de pensée et dans les sensations. Dans une lecture simondonienne, l'affect peut être pensé dans une optique ontogénétique où les dimensions naturelles, sociales et culturelles ne sont pas opposées ou dissociées (Massumi, 2002 : 9). En reconnaissant à la fois le caractère foncièrement social de l'être ou du corps humain et son ouverture aux potentiels et aux processus qui le font devenir, il est possible de conceptualiser l'affect comme un site où coïncident à la fois une certaine détermination sociale et une charge d'indétermination (*ibid.* : 9, 5, 7). Ainsi, l'affect n'est pas présocial, bien qu'il puisse être en partie prédiscursif. Point d'émergence, l'affect transcende l'expérience qu'il génère à travers ses multiples effets (*ibid.* : 33).

Ces effets de l'affect m'intéressent particulièrement, à divers niveaux. Que ce soit pour appréhender la complexité de l'oppression, du processus de recherche-création, des potentialités de transformation dans les manières dont s'incarnent la sourditude et l'entendance dans les rapports sociaux ou des rapports aux technologies de communication, l'intérêt des dimensions affectives est celui d'une posture d'ouverture à ce qui m'échappe lorsque j'appréhende ces réalités à travers un rapport théorique ou intellectuel au monde.

Dans les années 1930, Alfred North Whitehead propose un rapport à la connaissance fondé sur des relations sujet-objet desquelles émergent des tonalités affectives (Whitehead, 1933 : 230). Lorsqu'un sujet appréhende une donnée, celle-ci s'actualise alors en un objet et, dans l'occasion de la préhension, engendre une tonalité affective chez le sujet (Whitehead, 1933 : 230-231). La possibilité d'actualisation

de l'objet est indexée par une sorte de réservoir de potentialités qui permettra d'en actualiser une, qui deviendra ensuite une idée. Ainsi, une idée serait « une reprise, dans et par la phase mentale de la saisie, d'un objet qui était déjà présent dans le *monde* présidant à l'actualité nouvelle. Présente d'abord au titre de *data*, elle se dynamise dans l'acte de saisie, et devient ainsi une *idée* au fur et à mesure que se développe la phase mentale de cette saisie » (1933 : 2). Pour ce philosophe, « [n]ous ne commençons pas à penser par un effort de conscience. Nous nous surprenons à penser comme à respirer et à jouir du coucher du soleil » (*ibid.* : 95). J'ai tenté d'illustrer (figure 4) le phénomène de l'actualisation d'une potentialité dans une représentation du temps à double sens – mais pas forcément linéaire, où *chronos* est le temps chronologique et *aion*, le temps d'une occurrence⁷⁸ (Williams, 2008 : 4). En d'autres mots, il existe des milliards de possibles, de potentialités dans l'univers, dans le monde et en nous (des points noirs). Lorsque nous rentrons en contact avec une donnée (D), la façon dont nous vivons immédiatement notre rapport à celle-ci (tonalité affective) est reliée à l'ingression de la potentialité actualisée (le point sur la ligne même de *chronos*). L'actualisation de cette occasion va ensuite périr, en quelque sorte, et devenir une donnée de plus dans l'univers des possibles (devenir un autre point noir) (Whitehead, 1933 : 231).

Figure 4 – L'actualisation d'une potentialité



(Leduc, 2011)

Dans cette lignée, Massumi situe « la sensation [comme] la première lueur d'une expérience déterminée »* (2002 : 16), les surfaces sensibles du corps agissant comme les murs sur lesquels résonne l'affect (*ibid.* : 14), et ce, à divers degrés d'intensité qui qualifieront l'expérience. Mais la préhension de l'affect n'est jamais complète (2002 : 25). À l'instar du dehors constitutif du langage où

⁷⁸ Ce tableau est inspiré d'un séminaire de Massumi (2011).

subsiste toujours un réel (Butler, 2009), l'affect se présente aussi comme ce qui échappe partiellement à la préhension. Tout comme Butler réitère le caractère mouvant de ce qui échappe au langage (il y aura toujours un dehors constitutif, mais son contenu change), ce qui s'échappe en termes d'affect n'est jamais le même; en d'autres mots, ce qui m'échappait lors d'un événement *x* pourrait être analysé lorsque celui-ci se représente sous une forme similaire, « en autant qu'un vocabulaire puisse être trouvé pour ce qui est imperceptible »* (Massumi, 2002 : 36), bien qu'il demeurera toujours un échappement (*ibid.* : 35). Dès lors, « la ligne entre les mots et les choses, ou entre les phénomènes linguistiques et non linguistiques change infiniment, perméable, et entièrement insusceptible à aucune articulation définitive »* (Kosofsky Sedgwick, 2003 : 6).

Si « [t]oute connaissance est un discernement conscient d'objets dont on a fait l'expérience » (Whitehead, 1933 : 232) et si « comprendre équivaut toujours à exclure un arrière-plan d'incohérence intellectuelle » (Whitehead, 1933 : 96), comment la sourditude et l'entendances peuvent-elles être envisagées pour faire advenir d'autres possibles? Pour rendre envisageables de nouvelles lectures et (com)préhensions du monde, le changement se conjugue à l'envisagement des possibles, à notre capacité d'« imaginer en contraste » (*ibid.* : 97). Mais comment imaginer en contraste dans un contexte d'habitudes forgées par les médias et les stéréotypes, tout comme par des traditions académiques et philosophiques non seulement androcentristes, hétéronormatives, blanches et capables, comme l'ont suggéré plusieurs approches critiques, mais aussi entendantes?

2.1.1.1 L'actualisation des potentiels

Les concepts de possibilité et de potentialité me semblent pertinents comme notions clés dans une philosophie du devenir et du changement. Alors que les possibilités « délimitent une région de variations nominalement – donc normativement – définies »*, les potentialités sont virtuelles, immanentes (Massumi, 2002 : 9). Ainsi, il existe des milliards de potentialités dans l'univers, dans le monde et en nous qui n'ont jamais été actualisées et autant de possibles qui, bien que ne pouvant jamais être mimétiquement répétées, agissent comme des formes d'actualisation intelligibles (Whitehead, 1933). Pour faire advenir de nouvelles lectures et (com)préhensions du monde et envisager des possibles, comment actualiser des potentialités autrement qu'à travers les formes immédiatement ou habituellement intelligibles?

S'inspirant de Whitehead, Isabelle Stengers aborde la question de l'habitude en la qualifiant doublement : d'une part, le fait que « l'objet perceptif résulte de l'habitude de l'expérience » (Whitehead, 1964 : 155, 152 in Stengers, 2002 : 107) peut signifier que tel ou tel objet se présente

habituellement d'une certaine façon; d'autre part, les « habitudes construites par le sujet à partir de son expérience » (*ibid.* : 108) évoquent possiblement le fait qu'en appréhendant un objet, certaines tonalités affectives sont plus sujettes à s'actualiser que d'autres. En liant cette proposition à la proposition simondonienne selon laquelle la modulation affective opérerait « à la limite entre le sujet et le monde, à la limite entre l'individu et le collectif »* (Massumi, 2002 : 46), cette perspective semble permettre que des actualisations opérées « ailleurs » ou par d'autres, et dont nous avons connaissance par divers *media* (en outre par la diffusion des connaissances sous leurs multiples formes), puissent alors entrer dans notre univers de possibles. Ce faisant, ce que nous avons appréhendé de telle façon à un moment donné de notre vie prend un autre sens, s'actualise autrement.

En d'autres mots, avoir connaissance et explorer d'autres façons moins habituelles d'appréhender le monde, y compris par l'art, la poésie, la musique et tout ce qui est parfois difficilement envisageable comme « savoir », multiplie l'éventail des potentialités pour les actualisations à venir. Si aux yeux de Whitehead, « [l]'essence de la liberté est la possibilité de réaliser une intention » (Whitehead, 1933 : 115), et si toute actualisation est créativité puisque rien ne se répète (*ibid.* : 108, 235), comment générer de nouvelles tonalités affectives et potentialités autres que celles *habituellement* mobilisées dans telle ou telle situation, notamment à l'égard des divers vecteurs de pouvoir qui indexent les actualisations affectives et modulent les possibilités subalternes⁷⁹ ou, plus précisément ici, sourdiennes? Comment s'actualisent des potentialités inhabituelles?

2.1.1.2 Apprivoiser le mouvement de l'incertitude

Inspirée par des philosophes et des artistes qui donnent peu d'importance au point d'arrivée, aux résultats, la richesse du processus de recherche-crédation se situe pour moi dans la quête et l'ouverture à ce qui émerge. Le peintre Pierre Soulages disait : « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche » (Bardot, 2014). La poète Hélène Dorion partage aussi cette posture, elle pour qui l'intérêt de la création réside dans l'ignorance avec laquelle on l'investit : on ignore ce que l'on va créer et ce qui va en émerger (Bernier et Dorion, 2015). Dans le même esprit, l'écrivaine Annie Ernaux confiait : « Au début, j'ai une perception, une vision du livre, écrire consiste à la réaliser, à l'atteindre [...]. J'avance vers cette vision mais je ne m'en rapproche pas, je ne l'atteins pas. Elle est toujours devant » (Ernaux, 2014 : 89). Au fil de ma démarche, cette « vision », cette perspective s'est en fait transformée de nombreuses fois. Le principal fil conducteur a peut-être été celui d'une profonde curiosité et d'une

⁷⁹ Au sujet du terme « subalterne », se référer à la note 72.

soif de capter de nouvelles possibilités. Pour cela, il m'a fallu apprivoiser l'incertitude et accepter que ce que je cherchais était constamment en mouvance, en émergence.

2.1.2 Typologie de la recherche-crédation

Le processus de recherche-crédation en est un d'itération, de nomadisme, de mouvements, de va-et-vient (Braidotti, 2011; Chapman et Sawchuk, 2012; Massumi, 2008). Il m'est ardu de le présenter sous la forme d'un texte en sections découpées alors que tant de dimensions, de moments, se chevauchent. La typologie présentée par Chapman et Sawchuk (2012) permet de distinguer quatre approches de recherche-crédation : 1) la création comme recherche; 2) la recherche en vue de préparer la création; 3) la recherche à partir de la création; 4) la présentation créative d'une recherche. Bien qu'au sein de ma thèse, ces approches se chevauchent, elles me servent de cadres pour présenter différentes composantes de la recherche-crédation. Toutefois, j'ai ajusté la typologie pour tenter de refléter un peu plus les temps/catégories en regard de ma démarche. Tout d'abord, je commence par situer l'émergence du projet et le choix de la BD avant d'aborder sous angles le processus de recherche-crédation, notamment la recherche-crédation autour de la démarche ou l'approche épistémologique, la création comme recherche ou l'usage de la vidéo comme forme d'écriture et, finalement, la recherche autour du contexte culturel et de la catégorisation de la BD*.

2.2 Émergence du projet

J'ai réalisé en 2012 une BD sous la forme d'un zine intitulé *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* (figure 5), dont une centaine d'exemplaires ont été diffusés dans des milieux sourds et entendants, académiques, artistiques et militants, et rendu également disponible en ligne (Leduc, 2012).

Figure 5 – Page couverture du zine *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*



(Leduc, 2012)

À la suite du succès de cette initiative et l'intérêt qu'elle suscita, je décidai d'en faire une autre version, bilingue en français et en langue des signes québécoise (LSQ), dans le cadre de mon doctorat. Bien qu'il s'agisse de projets fort distincts, c'est probablement parce que le titre est le même et parce qu'ils s'inscrivent dans un processus où je constate des résonances que je peux désigner le second projet comme une autre « version » de la BD initiale.

Pour le zine, le matériau de création était constitué d'une soixantaine de pages de nouvelles inédites dans lesquelles j'aborde ma surdité et mes façons de la vivre. À travers dessins naïfs, anecdotes et souvenirs, il offre un aperçu de certaines réflexions qui m'habitaient alors. Après à sa diffusion, je reçus quelques commentaires de personnes sourdes sur le fait que malgré l'intérêt que présentait pour elleux le thème de ma création, elle ne leur était pas accessible puisqu'écrite en français. Cela m'a pris un certain temps avant que certain-es me conscientisent au fait qu'entre 60 % et 80 % des Sourd-es seraient pratiquement unilingues en LSQ⁸⁰. On dit souvent qu'elles sont analphabètes, mais je refuse l'usage de ce terme, que je réserve aux personnes qui ne peuvent pas écrire ou lire leur langue principale d'usage. À mon avis, les Sourd-es ne sont pas plus analphabètes que les anglophones qui ne

⁸⁰ Je n'ai pas recensé d'informations précises à ce sujet. Plusieurs Sourd-es que je connais ont une très bonne voire une excellente maîtrise du français en communication et compréhension écrite alors que par ailleurs, il m'est arrivé souvent d'avoir du mal à comprendre un courriel écrit en français par une personne dont la LSQ est la langue première. Sans vouloir en mentionner la source par souci de délicatesse, j'ai reçu en 2015 un courriel d'un-e employé-e d'une association de personnes sourdes, que je cite en guise d'exemple : « [...] je te demande pour informer si vous pouvez montrer les membre pour SRV si vous pouvez mois janvier ou février et Ecris-moi. [...] ». Dans le cadre de la recherche-crédation, sur les dix Sourd-es impliqués dans le projet (protagonistes de la BD, interprètes signeur-es pour les membres de ma famille et membres de l'équipe de production), je communiquais principalement en LSQ par Glide avec sept d'entre elles et principalement par courriel écrit ou texto avec trois d'entre elles.

savent à peu près pas lire ou écrire le français⁸¹. Pour la seconde « version » de la BD, le matériau est constitué d'extraits de rencontres avec des personnes sourdes et des membres de ma famille, réalisées dans le cadre de la thèse. Les extraits vidéo en LSQ ont été édités avec un effet de dessin animé, arrimés à des phylactères (bulles de texte en français) ainsi qu'à des photos éditées avec un logiciel de graphisme. Le parcours depuis la production du premier zine jusqu'à la réalisation de la BD* se décline sous divers angles au fil des sections à suivre. Premier filon, le médium de la BD.

2.2.1 Bande dessinée

Forme historiquement malfamée à mi-chemin entre l'art et la littérature, la BD mobilise les images (et parfois du texte) pour raconter des histoires (Beaty, 2012; Baron-Carvais, 1994). Certain-es auteur-es en retracent l'émergence dans les dessins des cavernes préhistoriques, les hiéroglyphes égyptiens, les tapisseries ancestrales et les livres japonais Hokusai (Sassenie, 1994 et Reitberger et Fuchs, 1972 in Beaty, 2012 : 30). Le choix de la bande dessinée comme approche vient tout d'abord de ma propre fascination pour ce médium : j'ai lu des centaines de bédés et je chéris la richesse du neuvième art qui allie création artistique tantôt au récit, tantôt au documentaire, dans une diversité impressionnante de styles et de thématiques. Entre autres, la communication picturale et le potentiel politique sont deux éléments de la BD qui suscitent chez moi un attrait particulier.

Les résonnances entre les potentialités de la BD et de la modalité linguistique des LS en matière de communication picturale et iconique ont motivé en grande partie mon attrait pour le type de création pour lequel j'ai opté. Notamment, la technique de *visual vernacular* utilisé par certain-es poètes sourd-es illustre à son paroxysme l'iconicité des LS :

Le principe de base de cette technique consiste à faire de l'axe central du corps le pivot de tout le récit. Il s'agit de donner à voir l'histoire sans se déplacer, sans avoir recours à des stratégies théâtrales, mais uniquement en puisant dans les capacités iconiques de la langue, augmentées par des techniques de mime [...] sans autre artifice scénique que ce que peuvent les bras, les mains et le visage déployés autour d'un tronc pivot (Chateauvert, 2014a).

Par ailleurs, je suis particulièrement inspirée par un courant important de bandes dessinées offrant des perspectives sociales et politiques. On retrouve au sein de celui-ci des œuvres autobiographiques et documentaires qui se distancient du classicisme du superhéros et qui sont appelées BD d'auteur, alternatives ou indépendantes (Menu, 2011). Présent dès les années 1960 au Japon avec le travail de Yoshiharu Tsuge, ce type de bandes dessinées s'est développé dans les années 1970 aux États-Unis

⁸¹ Sur la question de la langue des signes et des enjeux linguistiques pour les Sour-d-es, se référer à la section 1.1 *Historiciser la sourditude*.

avec des auteurs comme Robert Crumb et Art Spiegelman qui amalgament souvenirs d'enfance et chroniques sociales (Bernière, 1994; Delporte, 2011; Menu, 2011). Il demeure marginal jusqu'à son envol en 1990, avec des auteur-es comme Julie Doucet, Chester Brown, Seth et Matt, et la fondation de maisons d'édition de bandes dessinées indépendantes telles que *Drawn and Quarterly* à Montréal et *l'Association* à Paris (Menu, 2011). À l'époque, les mouvements queer et *riot grlz* contribuent également au foisonnement des zines, ces petites publications indépendantes – en vogue déjà depuis le 18^e siècle et à l'époque communiste en Europe de l'Est – à travers lesquelles s'expriment plusieurs « voix » minorisées, telles que celles des femmes et des personnes queer (Duncombe, 1997; Falardeau, 2008; Jeppeson 2010; Schilt, 2003).

Lorsqu'elle comporte un volet documentaire, comme dans les bédereportages offerts par la revue *Nouveau Projet* (Girard, 2012; Robitaille et Bordeleau, 2013; Cezard et Bourdillon, 2014; Rocheleau et Lefèvre, 2015), la bande dessinée est une pratique qui permet l'exploration critique de diverses réalités culturelles et sociopolitiques taboues ou méconnues, et ce, en ayant le potentiel de toucher des audiences de façon particulière (Bochner et Ellis, 1995; Delporte, 2011), notamment par l'humour et la réappropriation comme styles d'écriture à la fois artistiques et politiques⁸² (Boukala, 2010; Williams, 1994, 1999). Les BD que l'on dit d'auteur permettent ainsi de communiquer des réalités vécues ou du moins réfléchies par un individu qui, tout en racontant un récit selon sa perspective, fait écho à des enjeux rencontrés par d'autres personnes dans une posture semblable⁸³. C'est précisément les BD produites par des personnes minorisées ou abordant des réalités méconnues ou des tabous qui m'interpellent.

Par exemple, en autorisant un « accès à l'intime » (Menu, 2011 : 83), la BD autobiographique permet d'aborder l'expérience subjective dans une rapport à une réalité sociale plus vaste, où le politique est situé à la fois dans les enjeux sociaux et dans les pratiques de la quotidienneté. S'appuyant sur les

⁸² Si bon nombre d'œuvres bédéesques s'inscrivent dans une perspective politique critique, la BD est également le terreau de pratiques et propos politiques problématiques : pensons entre autres aux critiques faites à Hergé quant à la teneur raciste de certains propos. L'auteur s'est toutefois défendu de défendre des perspectives racistes, arguant qu'il ne reproduisait que les préjugés d'une époque (Pierre, 1976 : 145).

⁸³ En fouillant ma collection de bandes dessinées, je pense par exemple ici à *Persepolis* (Satrapi, 2000-2003), *Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles* et *Je me souviens* (Abirached, 2007, 2008) où les auteures font connaître, au-delà des méandres de leur vie comme jeunes femmes, iraniennes dans le premier cas ou libanaise dans les derniers, le contexte historique et politique de ce pays. Dans *Journal* (Neaud, 1996-2002), *Le bleu est une couleur chaude* (Maroh, 2010), *En Italie, il n'y a que des vrais hommes. Un roman graphique sur le confinement des homosexuels à l'époque du fascisme* (de Santis et Colaone, 2008), *Triangle rose* (Dufranne, Vicanovic et Lerolle, 2011) et *La lesbienne invisible* (Océanosemarie et Revel, 2013), il est question d'homosexualité et de violences homophobes. *Daddy's Girl* (Drechsler, 1999), *Elle ne pleure pas elle chante* (Murat, 2004), *Dans les sables mouvants* (Penfold, 2007) et *Pourquoi j'ai tué Pierre* (Ka, 2006) abordent l'inceste, la violence conjugale et la pédophilie. Je pense aussi à *Pilules bleues* (Peeters, 2001) qui traite du fait de vivre avec le VIH ou *Motherfucker* (Ricard et Martinez, 2012) qui illustre la lutte des *Black Panthers*. Au Québec, une des premières auteures de bande dessinée, Sylvie Rancourt, a publié dès les années 1980 *Mélody* (Rancourt, 1989), où elle relate sa vie comme danseuse nue à travers des dessins amateurs.

travaux de Barrett (2010), Owen Chapman et Kim Sawchuk soulignent que la méthodologie artistique permet de créer « une sensibilisation critique [et de] favoriser la prise de conscience en étant utile pour le travail identitaire [ou sur l'identité], en aidant à donner une voix aux perspectives subjuguées, [et en] promouvant le dialogue » (Chapman et Sawchuk, 2012 : 12). Comme le remarque Mouloud Boukala, « il y a encore une dizaine d'années, trouver une bande dessinée d'un auteur africain ou antillais croquant ses contemporains relevait de la gageure » (Boukala, 2010 : 220).

Bien plus qu'une littérature de fiction destinée à la jeunesse, le neuvième art est véritablement « un mode de connaissance capable de rendre compte des nuances, des transformations et des ruptures qui travaillent et façonnent les pratiques sociales tant individuelles que collectives⁸⁴ »* (*ibid.* : 221). À travers toutes mes lectures de BD, il me semblait que l'univers de l'humour auquel elles étaient historiquement associées et le style généralement accessible créaient une sorte d'ouverture et d'attrait qui m'ont permis de découvrir de multiples perspectives sur le monde auxquelles je n'aurais probablement jamais eue accès si elles n'avaient été disponibles que sous la forme de théories ou de récits littéraires.

2.2.1.1 Bande dessinées sur la surdité et la sourditude

Dans un contexte où la sourditude souffre d'une vaste ignorance et de nombreux préjugés, le recours à la BD s'avérait une manière d'aborder, par un médium souvent associé au divertissement, des réalités somme toute pas si légères. Si l'oppression se vit notamment à travers les pratiques quotidiennes impliquant, par exemple, des personnes sourdes et entendants, et si ces pratiques reposent sur certaines formes d'ignorance elles-mêmes étroitement liées à leurs conditions sociales, politiques, historiques et culturelles de possibilité, alors aborder la sourditude et l'audisme par la bande dessinée, c'est un moyen privilégié parmi d'autres de les questionner, mais surtout, de les communiquer.

N'ayant jamais lu de BD sur les Sourdes, la surdité et la sourditude avant le début de mon parcours doctoral, j'ai découvert qu'il existait un certain nombre de BD en format papier abordant la surdité et la sourditude selon différentes perspectives⁸⁵ (figures 6 à 9). Si elles sont majoritairement produites avec

⁸⁴ La thèse de doctorat produite entièrement sous forme de BD est probablement un très bon exemple (Sousanis, 2015).

⁸⁵ En ordre chronologique de publication, *Raymond Dewar : La volonté d'une personne sourde* (Lemay et al., 1995), *Julie Elaine Roy : La persévérance d'une personne sourde* (Lemay et al., 1995), les deux tomes de *Léo, l'enfant sourd* (Lapalu, 1998, 2002), *Famille Surdoux* (Deschênes et Gauvin, 2000), *Les Sourdoués* (Allier-Guepin, 2000), *Les durs d'oreille dans l'histoire* (Mallet, 2002), *Là-bas, y'a des sourds* (Mallet, 2003), *Tant qu'il y aura des sourds* (Mallet, 2005), *Enquête au pays des Sourds* (Domas, 2005), *Paroles de sourds* (Corbeyran et Collectif, 2005), *L'orchestre des doigts* (Yamamoto, 2006, 2007), *Le Surdilège, cent sourdes citations* (Renard et Mallet, 2009), *8 Ways to be Deaf* (Clark, 2010), *Léo retrouvé* (Lapalu, 2010), les deux tomes de *Le port de la Lune* (Corbeyran, Gourdon et Horne, 2011, 2013), *Signs & Voice* (Naqvi et al., 2012),

une écriture typographiée⁸⁶ – ne serait-ce qu’à l’égard des limites du papier comme support –, quelques BD comportent des cases avec des configurations manuelles accompagnées de traits suggérant le mouvement propre au signe (figure 6), de courts passages illustrant une courte phrase en digibet – l’alphabet épelé (figure 8) –, ou une image tirée d’un moment clé dans le mouvement d’un signe (figures 6 et 9). Certains auteurs utilisent une police de caractère différente pour les paroles dans les bulles et les signes imprimés à côté des signeur-es, comme le fait Osamu Yamamoto (2011) avec Issaku, le protagoniste principal de l’histoire (figure 9).

Système Sourd (Allier-Guepin, 2012), *Sur les traces d’un poilu Sourd* (Allier-Guepin, 2013), *Annie Sullivan & Helen Keller* (Lambert, 2013), *El Deafo* (Bell, 2014), le numéro 19 de *Hawkeye* (Fraction, Aja et Hollingsworth, 2014), *Sans paroles* (Mallet, 2012), *Jean le Sourd* (Dano, Cantin et Rames, 2012), *La fille de Jean* (Dano, Cantin et Rames, 2015) et *L’œil sourd de la commune* (Allier-Guepin, 2015) figurent parmi les BD que j’ai recensées. On retrouve également dans la littérature jeunesse des historiettes illustrées, comme *Oliver, l’enfant qui entendait mal* (Riski, Klakow et Babey, 2001), *Des mots dans les mains* (Gourdon, 2007), *Les mains qui parlent* (Marleau, 2009) ou encore les deux tomes de *Ma gardienne est sourde* (Forget et Doyle, 2011). Certaines BD sont produites sous forme de zines comme *Souris Julien!* (Isabelle, 2010), *Decrescendo* (Isabelle, 2012) et *La tempête de Beethoven* (Isabelle, 2012). En ce qui concerne les *comics strips* – « les p’tits comiques » (Falardeau, 2008 : 47), ces deux-trois cases que l’on trouve dans les journaux et aujourd’hui sur Internet, citons entre autres *Gédéon, non-sens et petits canards* (Lapalu, 1996-1998), *Mitaine et LSQ* (Girault-Bath, 2009) et *That Deaf Guy* (Daigle et Daigle, 2010 et suivantes), qui a d’ailleurs fait l’objet de deux anthologies (Daigle et Daigle, 2012, 2014).

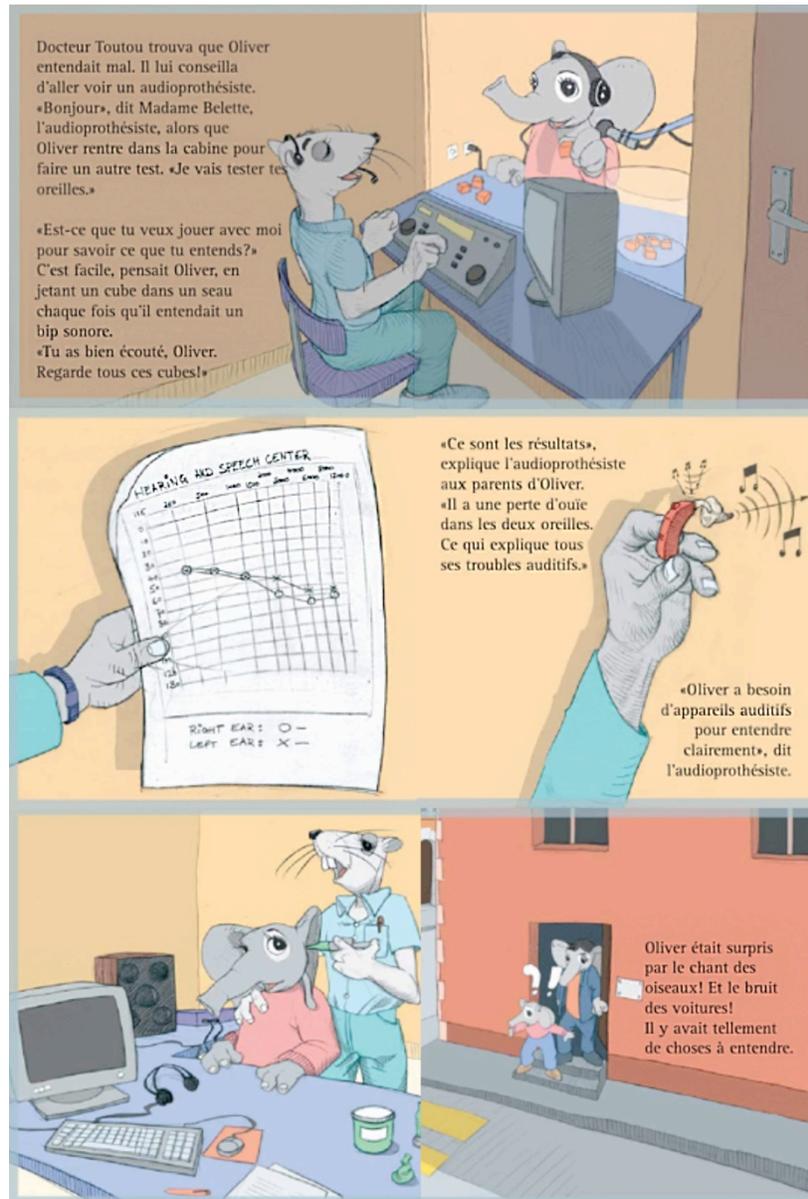
⁸⁶ L’écriture typographiée est principalement celle des langues orales. J’utilise parfois le terme « écriture entendante » pour interroger ce qui peut sembler une évidence. Écrire un texte en français ou en anglais, sans avoir la possibilité de l’écrire dans l’une ou l’autre des LS soulève des enjeux particuliers, qui seront au cœur de la section 2.4. *La création comme recherche ou l’usage de la vidéo comme forme d’écriture.*

Figure 6 – Mitaine et LSQ



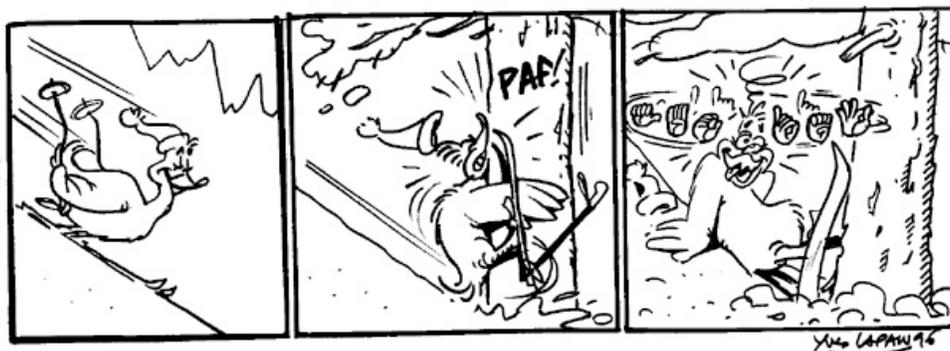
(Girault-Bath, 2012)

Figure 7 – Oliver, l'enfant qui entendait mal



(Riski, Klakow et Babey, 2001)

Figure 8 – Gédéon, non-sens et petits canards - Crash en LSF



(Lapalu, 1996-1998)

Figure 9 – L'orchestre des doigts⁸⁷



166 165

(Yamamoto, 2011)

⁸⁷ Il faut lire les pages et les cases à la japonaise, soit de droite à gauche.

Tout en ne jouissant pas de la même reconnaissance que d'autres formes de communication ou d'art (Beaty, 2012 : 24), la BD permet de raconter des histoires relatives à la surdité et la sourditude en documentant des réalités qui, d'une part, sont souvent méconnues par les entendant-es et qui, d'autre part, étant peu présentes dans les représentations culturelles, sont susceptibles de toucher de façon singulière les publics sourds et malentendants. La possibilité de la bande dessinée, en intégrant les LS comme langues de nombre de Sourd-es, constitue sans aucun doute une forme culturelle et narrative dont la portée politique est significative. Chateaubert et Yim (2014) comparent d'ailleurs la possibilité de mises en ligne de littératures signées à la découverte de l'imprimerie : « En effet, les langues des signes ne sont pas écrites. Pour les locuteurs et locutrices de ces langues, la vidéo, le web rend possible la consignation, le travail d'édition, la diffusion de tous types de contenus narratifs⁸⁸ » (Chateaubert et Yim, 2014).

Parmi les rares exemples de bandes dessinées recensées à ce jour, l'œuvre de Naqvi et Balabina (2012) n'offre toutefois que certaines cases bilingues avec un propos signé en BSL (avec sous-titres anglais); une bonne partie de la bande dessinée est en anglais, y compris toutes les parties avec des phylactères. Le très court clip de Malzkuhn (2014a) est conçu en ASL avec des phylactères en anglais pour tout le propos, alors que l'œuvre de Freund (2009), également un très court clip, est créée grâce à différents idéogrammes et deux phrases signées en ASL par les oiseaux – « es-tu sourd? » et « je t'aime » – qui ne sont pas traduites.

Selon Mira Falardeau (2008 : 48), quatre concepts sont propres à la BD : la case, le phylactère, les lignes de mouvements et l'idéogramme. En ce sens, les films d'animation signés⁸⁹ qui ne mobilisent pas au moins un de ces concepts n'ont pas été classifiés comme bandes dessinées⁹⁰.

Boukala situe la BD de façon singulière en s'inspirant de Deleuze et Guattari pour qui « une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (Deleuze et Guattari, 1975 : 29 in Boukala, 2010 : 220). Mais qu'en est-il d'une littérature produite par une minorité dans une langue « mineure » ou plutôt minorisée, telle que les LS? Pour apprécier la portée de la mise à l'épreuve du neuvième art par les LS, il me faut d'abord aborder leur modalité linguistique. Initialement animée par une volonté de rendre accessible mon zine (Leduc,

⁸⁸ Citation LSQ : <http://raisons-sociales.com/articles/the-flying-words-project-critique-lexploitation-petroliere> (0:25 - 1:17).

⁸⁹ Entre autres œuvres d'animation signée, citons Vcom3D (2008), Gallaudetfilm (2010), Gantt et Nesmith (2011), Malzkuhn (2014b, 2015), Sandborn (2014) et Rideaf (2014). Certaines œuvres ne sont pas signées, mais abordent la surdité ou la sourditude, telles que Chan (2011), TheRinioChan (2012) ou ParabolicVA (2014). Tout un pan de littérature jeunesse signée en diverses LS existe également. Une entrée dans le *Deaf Studies Encyclopedia* aborde précisément l'art digital sourd (Leduc, 2015).

⁹⁰ Il existe possiblement d'autres exemples de bandes dessinées qui seraient demeurées dans mon angle mort.

2012) en LSQ, la vidéo s'est rapidement imposée comme forme d'écriture de la BD*. Ce pan du processus a été parsemé de casse-têtes créatifs et de nombreux moments à revirer dans tous les sens des avenues qui semblaient au bord de l'impossible. La production d'une BD en LS situe la création comme véritable processus de recherche. J'en aborderai quelques implications dans les prochaines sections. Dans la lignée de l'émergence du projet, il me semble approprié ici de présenter quelque peu l'approche épistémologique dans laquelle s'inscrit ma démarche de recherche-crédation.

2.3 La recherche-crédation autour de la démarche épistémologique

Certaines réflexions issues de la démarche s'articulent autour de la posture épistémologique à partir de laquelle je réalise la recherche-crédation. Les interrogations épistémologiques ont pris forme entre autres à travers cette partie du processus que Chapman et Sawchuk (2012) nomment la recherche en guise de préparation à la création, se transformant en cours de route en questionnements issus de la pratique, du parcours.

Cette recherche en guise de préparation fut constituée de mes lectures, apprentissages et réflexions autour des enjeux qui m'intéressent et autour desquels la production de la BD a pris forme. Différents gestes m'ont permis par ailleurs de garder vivante ma pratique artistique sous diverses formes (dessin, peinture, aquarelle, poésie, vidéo), lesquels ont alimenté le processus créatif. De plus, des événements et des rencontres, notamment dans les communautés sourdes québécoise, ont certainement alimenté ce processus de recherche en vue de la création. Être au fait des enjeux politiques, sociaux et culturels que ces communautés vivent a contribué à forger les questionnements de recherche et la manière de les investiguer. Par exemple, au mois de mai 2014, j'ai participé à un forum organisé par SPILL.PROpagation et financé par le Conseil des arts du Canada qui rassemblait 12 artistes sourd-es pour réfléchir au phonocentrisme⁹¹ et à la déconstruction des pratiques artistiques sourdes. Il était animé en signes internationaux par Jolanta Lapiak⁹², une artiste performeuse sourde de renommée

⁹¹ À ce sujet, se référer à la section 1.3.4 *Audisme et phonocentrisme*.

⁹² Selon sa biographie, Jolanta Lapiak est une artiste Ameslan (American Sign Language), poète, performeuse et photographe. Ses œuvres défient les traditions phonocentriques de la textualité et de la poésie. En utilisant l'ASL, son travail explore les éléments artistiques et littéraires de l'ASL, la grammatologie et les diverses façons d'écrire/de parler avec un mélange unique de vocabulaires tirés du cinéma, de la chorégraphie linguale, de la calligraphie verbale, de la poésie et des techniques de narration (Lapiak, 2010).

Par exemple, la performance *Deconstruct W.O.R.D.* met en scène la rencontre des signes et des mots. Au début, Lapiak signe les lettres W, O, R, D de façon dansante, jouant avec la poésie des signes sur les mots écrits, parlés. Puis, alternant poésie et déchirement des feuilles du livre, elle signe des interrogations, que je comprends ainsi : « Tu me dis que l'écriture, c'est la littérature... vraiment? », « Tu me dis que les livres font avancer le monde... vraiment? ». Elle termine la performance en signant son « texte » sur son bras, véritable stylo de la poésie. En ligne : <http://www.lapiak.com/media/index-perform.php?media=deword>.

internationale. Amalgamant ateliers sur la philosophie derridienne et des moments de création, ce forum s'est conclu par une exposition publique et la diffusion d'un manifeste de déconstruction du phonocentrisme⁹³ (SPILL.PROOpagation, 2014). Appréhender la production d'une BD dans une perspective de déconstruction exigeait notamment d'en repenser les codes puisque, tout comme l'écriture, elle a été historiquement conçue à travers le prisme du 2D, lui-même incompatible avec les modalités linguistiques des langues des signes⁹⁴.

Dans les balbutiements du projet, la recherche en vue de préparer la création fut également la consignation des expériences quotidiennes de dissonance et des anecdotes ou encore la lecture de divers écrits cumulés au fil des années pour y choisir des parts de récits. En effet, je souhaitais initialement créer une BD en amalgamant des extraits de rencontres avec les personnes sourdes et des membres de ma famille, réalisées dans le cadre de la thèse, avec des parties plus réflexives ou poétiques sur une note plus autoethnographique (figure 10).

Figure 10 – Notes pour la création

Le cubicule insonorisé mesure à peine 30 pieds carrés. Le sien est plus petit encore. Une vitre nous sépare, peut-être plus davantage. Elle dit des mots courts en cachant ses lèvres : cerise - fil - chaussette... Je répète : cerise - cil - saucette (fossette?)... 3 mots sur 25 à l'oreille gauche et 6 mots sur 25 à la droite : ce sont les résultats du test que l'audiologiste a refusé que j'enregistre pour ce projet de recherche-crédation sous prétexte déontologique (quelqu'un pourrait soi-disant apprendre par cœur la liste de mots, et la validité de l'audiogramme en serait atteinte...). Comprendre 3 à 6 mots sur 25, c'est saisir littéralement 12 % à 24 % de ce que l'autre dit, sans appareils, sans lecture labiale, sans déduction auditive⁹⁵.

⁹³ Ce manifeste (annexe I) s'inscrit à la fois en résonnance et en divergence avec le manifeste *De'VIA – Deaf Visual and Image Art* (annexe II) créé au *Deaf Way*, une conférence internationale sur les cultures sourdes documentée dans Erting *et al.* (1994). En résonnance, car, comme son prédécesseur, il est un manifeste au sujet de l'art sourd, et en divergence, car il se distancie de l'expérience sourde qui était au cœur du premier manifeste en mettant l'accent davantage, d'une part, sur les signeur-es et, d'autre part, sur la déconstruction du phonocentrisme.

⁹⁴ Ce sera l'objet de la prochaine section.

⁹⁵ La déduction auditive telle que je l'expérimente nécessite deux étapes. La première est le réflexe qui permet de déduire la compréhension d'un mot ou d'une phrase en cherchant dans un champ lexical les mots possibles en fonction d'une consonance donnée (entendre « 'o-on » peut être déduit comme « cochon » ou « colon »). La deuxième est la mise en relation des possibilités avec le contexte du message afin de déterminer le mot approprié. Lors de l'énonciation de mots simples, l'absence de la possibilité de la deuxième étape rend impossible la déduction : je ne peux que tenter de deviner approximativement avec l'aide des mots ayant émergé à la première étape.

La réflexion qui m'est venue à l'esprit a pris la forme d'une exclamation pour moi-même : je ne fais pas seulement 24% de sens avec ce que je comprends. Entre saisir des sons, entendre, comprendre, faire sens⁹⁶, il y a tout un monde : la communication dans sa complexité.

Les contextes sont multiples, forgeant une expérience singulière, influencée certes par le message et la capacité auditive à le comprendre « littéralement ». Or, même dans un contexte où je ne comprends pas « exactement⁹⁷ » les codes du message (les sons qui deviennent des mots), il y a une compréhension de la situation, de l'interaction, et parfois, de l'oppression.

(Leduc, 2012)

En cours de route, les limites de temps et de conditions matérielles et financières ont forgé le projet autrement, j'ai choisi de ne garder dans la BD que certaines de mes réflexions partagées lors des rencontres. Entre autres, j'ai rencontré des défis notamment par rapport à la modalité linguistique de la LSQ⁹⁸. L'autoethnographie était une approche centrale dans les premiers temps de la démarche. Il vaut dès lors la peine d'en présenter quelques éléments ainsi que les réflexions qu'elle a générées dans la recherche-crédation.

⁹⁶ Schaeffer (1966) distingue quatre composantes à l'audition : ouïr, écouter, entendre et comprendre. Je rajouterai la composante « faire sens ». De fait, il me semble intuitivement et de façon expérientielle que le terme « comprendre » introduit facilement un binarisme que je cherche à éviter (j'ai compris / je n'ai pas compris, ou encore mieux illustré par la question : « as-tu compris ? » plutôt « qu'as-tu compris ? »). Bien que l'une des définitions de « comprendre » comporte pourtant la possibilité d'une compréhension intuitive, l'expression « faire sens » semble porter explicitement en elle le spectre des possibilités de compréhension. De plus, le terme « sens » renvoie autant à la création d'une signification qu'aux facultés sensorielles (la vue, notamment, pour percevoir l'expression du visage et du message corporel) qui sont d'ailleurs mobilisées particulièrement par les s/Sourd-es : « C'était le sens que j'en ai fait avec un sens manquant [*This was the sense I made with one sense missing*] », dit Brueggemann (2010 : 211).

⁹⁷ Même entre entendant-es, le fait de comprendre tous les mots ne signifie pas que la réception du message soit en tout point identique à l'émission de celui-ci. C'est le propre du champ de la communication que de se pencher sur cet univers complexe entre ces deux pôles. En ce sens, la communication entre s/Sourd-es, entre entendant-es et entre s/Sourd-es et entendant-es est similaire en ce qu'elle est toujours un processus d'interprétation. Cependant, la surdité pose un paramètre particulier (ne pas avoir accès physiquement à tous les codes verbaux du message) qui influence en divers points les contextes de communication.

⁹⁸ La modalité incorporée des LS sera abordée dans la section 2.4 *La création comme recherche ou l'usage de la vidéo comme forme d'écriture*.

2.3.1 Autoethnographie

C'est notamment à partir de réflexions critiques dans une perspective postcoloniale qu'émerge l'autoethnographie⁹⁹. Plutôt que de parler de l'Autre, des approches comme celles des savoirs situés (Haraway, 2009) encouragent des postures de recherche où la réflexivité sur la situation du/de la chercheur-e est une composante centrale. « [S]ur quelle base peut-on parler de l'expérience de l'autre? », « De quel droit peut-on s'approprier la parole de l'autre? », s'interroge Sylvie Fortin (2006 : 103). Ces questionnements s'inscrivent dans ce que d'aucuns nomment la « crise de la représentation » (Marcus et Fisher : 1986 in *idem.*) et ont participé au mouvement de l'ethnographie de l'Autre vers l'autoethnographie (Fortin, 2006 : 103) ou à ce que Chapman et Sawchuk nomme le « savoir personnellement situé »* (2012 : 11). Formes de savoirs situés, les études autoethnographiques font des chercheur-es qui les mènent, ou plutôt de leurs expériences subjectives, leur objet principal de recherche (Adams, 2005; Adams et Holman Jones, 2008; Anderson, 2006; Crawley, 2002; Davies, 1999; Ellis, 2004; Ellis et Bochner, 2000, 2006; Ellis, Adams et Bochner, 2010; Fortin, 2006).

Initialement, j'envisageais l'autoethnographie comme un « acte de communication pour toucher l'autre » (Fortin, 2006 : 106), à partir de mon expérience singulière et de celle des personnes dont des extraits de rencontres allaient servir de matériau à la création de BD. J'avais d'ailleurs affectionné le terme autobédégraphie (Zon'Art, 2011) que j'inscrivais dans ce que Foucault (2008, 2001) nomme les techniques de soi, qui sont « l'ensemble des expériences et des techniques qui élaborent le sujet et l'aident à se transformer lui-même » (Revel, 2009 : 140). Forcément historicisée (*ibid.* : 144), cette *teckné* s'inscrit en quelque sorte dans « l'interrogation plus vaste et qui lui sert de contexte plus ou moins explicite : que faire de soi-même? Quel travail opérer sur soi? Comment « se gouverner » en exerçant des actions où on est soi-même l'objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit? » (Foucault, 2001 : 1032).

Certain-es auteur-es de BD ont recours à des formes autoethnographiques. Malgré les apparences, cette approche ne fait pas l'apologie du narcissisme (Bertaux, 1980 in Fortin, 2006 : 104) : « [i]l faut en effet bien distinguer l'autobiographie réelle, qui n'est jamais sans danger, et l'autoreprésentation qui a finalement peu à voir avec la véritable écriture de Soi » (Menu, 2011 : 48). Ainsi, je considérais alors le projet d'une autobédégraphie à l'instar de Leiris (1973 : 20, in Delporte, 2011 : 50) pour qui le défi est de prendre le taureau par les cornes, en nommant des tabous ou en exposant certaines conceptions

⁹⁹ Tel que je le conçois, le paysage conceptuel de l'autoethnographie pourrait être constitué de la première école de Chicago dans les années 1960 (Anderson, 2006 : 375), de la phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie (Garfinkel, 1967), des questions de la stigmatisation (Goffman, 1963) et de la production de la déviance (Becker, 1963) et des approches postmodernes, postcoloniales et subalternes de réappropriation de la parole (Preciado, 2005; Spivak, 1988).

ou attitudes humaines, de sorte à en suggérer une lecture critique. Ce processus implique une introspection et une mise à nu qui sont esthétisées de façon singulière par l'autobédégraphie. La dimension rétrospective du récit est probablement ce qui distingue l'autobédégraphie d'un simple exhibitionnisme de sa vie privée. Favorisé par la distanciation entre les événements vécus, l'écriture et la publication de l'œuvre, le récit rétrospectif permet notamment d'aborder des sujets qui exigent une mise en danger psychique, notamment face à ses proches et son entourage (Lejeune, 1975 : 14 in Delporte, 2011 : 35, 67). En ce sens, la publication d'une œuvre révélant des tranches de vie reliées à des tabous ou des sujets méconnus comporte le danger de secouer non seulement les préjugés du lectorat peu sensibilisé à certains sujets, mais aussi les diverses sensibilités de membres de la famille ou d'ami-es qui peuvent ne pas forcément accueillir positivement la mise en jeu dans l'espace public de faits que ces gens ne souhaitent pas nécessairement partager¹⁰⁰.

2.3.1.1 De l'éthique relationnelle

C'est d'ailleurs une réflexion éthique émergeant du partage du premier zine (Leduc, 2012) avec mon père qui m'a conduite à vouloir, dans un premier temps, solliciter l'avis de ma famille sur la manière dont elle serait évoquée dans ma BD. J'aborde ce moment dans un scénarimage (*story-board*) que j'avais esquissé au moment où j'envisageais de construire la BD comme un va-et-vient entre des extraits de rencontres (avec des personnes sourdes et des membres de mon entourage) et des interludes écrits sur une note plus réflexive (figure 11).

Figure 11 – Esquisse d'un scénarimage d'interlude

Interlude (page 1)

Case 1 [Image : L'île de Montréal, on voit le Mont-Royal et sa croix, disproportionnellement grande]

Case 2 [Image : Un panneau indiquant la rue Mont-Royal – Véro y marche en pensant]

Surcase : Dans le zine que j'ai fait en 2012, je disais que certaines nuits de Pâques, nous allions sur le Mont-Royal avec d'autres chrétiens. Ce jour-là, l'eau qui coule avant l'aurore est bénite. Nous en avons rempli quelques bouteilles, comme un rituel.

Case 3 [Image : Arrêt de bus en arrière-plan]

Surcase : Ma mère m'avait dit de m'en mettre sur les oreilles en priant le bon Dieu de les guérir.

Case 4 [Image : Affiche de l'arrêt de bus, près de 10% des enfants de moins de 10 ans ont déjà eu des idées suicidaires]

¹⁰⁰ Certains auteurs comme Menu et Neaud ont fait l'objet de menaces de poursuites judiciaires à la suite de publications autobiographiques : des gens de leur entourage n'appréciaient pas le fait d'être – ou la façon dont ils étaient – représentés dans leur bande dessinée (Menu, 2011 : 76, 83).



Interlude (page 2)

Case 1 [Image : Véro rentre dans un café]

Surcase : Quand il a lu ce zine, mon père s'est exclamé : « Franchement, on y est allé juste une fois! »

Case 2 [Image : Véro debout, pour commander un café]

Surcase : Ce n'est pas la justesse de la mémoire qui compte, mais la trace qu'y laissent certains événements.

Case 3 [Image : Assise à une table, sa tasse, ses crayons et un magazine sur la table, elle dessine dans son cahier]

Case 4 [Image : Revue Books sur la table + citation français « Un souvenir est une reconstruction complète du réel » + traduction vidéo-LSQ de la citation]



Interlude (page 3)

Case 1 [Image : Rue Papineau, passage sous le viaduc]

Surcase : Je rends visite à mon père aujourd'hui. Je le considère autrement depuis qu'il m'a confié, trois ans après son diagnostic, qu'il avait une surdité légère.

Case 2 [Image : Sur l'autoroute, affiche du pont Mercier]

Surcase : J'ai fait ce chemin maintes fois depuis l'enfance. Un passage familier que je rends étrange. Faire le pont avec la mémoire, les souvenirs.

Case 3 [Image : Sur la route à l'entrée de Kahnawake]

Surcase : Faire le pont entre mon expérience et celle de François, comme une nouvelle filiation. J'ai grandi en me sentant un peu seule « comme ça ».

Case 4 [Image : Côté de la route dans Kahnawake, jeu d'ombres sur le sol]

Surcase : J'étais contente quand il a eu ses appareils. Même s'il dit que ça n'a rien à voir avec moi et que ce n'est pas aussi grave, je sens quand même un lien.



(Leduc, 2014)

Afin d'éviter des dommages possibles que peut causer aux autres le fait de raconter nos histoires (Plummer, 2001; Ellis, 2007; Ellis *et al.*, 2011), cette préoccupation à l'égard de l'éthique relationnelle impliquait pour moi au départ de « [m]ontrer [mon] travail aux autres impliqué-es dans ou par [mes] textes [et leur] permettre de répondre, et/ou de reconnaître la façon dont [illes] se sentent à propos de ce qui est écrit à leur sujet [ou sur] la façon dont illes sont représenté-es dans [mon] texte »* (Ellis *et al.*, 2011 : 11). Cette réflexion a donné lieu à deux principales prises de conscience.

Tout d'abord, j'ai réalisé qu'engager un dialogue sur des expériences sensibles, telles que des situations d'oppression que j'ai vécues avec un grand nombre de mes proches me confrontait directement à une certaine mise en danger. Cela m'a conduite à revoir ce que j'allais dire dans ma BD, retirant des histoires que je n'étais pas forcément prête à assumer. Reconnaître que l'oppression se vit à travers des pratiques quotidiennes bien intentionnées (Young, 1990 : 41) est une chose, la nommer aux proches qui nous la font vivre bien malgré eux en est une autre. J'avais souri en lisant ceci : « Derrière l'histoire que je raconte se trouve celle que je ne raconte pas. Derrière l'histoire que vous entendez est celle que j'aurais souhaité vous faire entendre »* (Allison, 1996 : 39 in Adams and Holman Jones,

2011: 109). Ensuite, l'idée de l'inclusion des membres de ma famille dans le processus m'est venue graduellement. Réfléchissant à la possibilité d'interroger mes proches sur leurs impressions quant à l'éventuel contenu de la BD, il m'a semblé qu'une telle approche allait certainement dépasser une simple posture d'approbation éthique de la part de ma famille. C'est ainsi que j'ai eu l'envie de les inviter à participer au processus de façon plus engagée; j'en suis venue à l'idée de faire des rencontres non seulement avec mes parents, mais aussi avec mon frère et ma marraine, au même titre que je comptais rencontrer des personnes sourdes.

Au début de mon parcours, l'approche autoethnographique s'avérait d'emblée intéressante en ce que, dans une visée de maïeutique sociale, elle « permet au sujet de se retrouver lui-même et [...] lui donne la possibilité de porter témoignage sur son groupe, sa société, sa culture » (Poirier, 1979 : 42). En ce sens, l'autoethnographie vise une mise en lien d'une subjectivité individuelle avec une composante sociale ou plus large (Anderson, 2006; Fortin, 2006 : 105) en se voulant « une approche de la recherche et de l'écriture qui cherche à décrire et analyser systématiquement (graphie) l'expérience personnelle (auto) de sorte à comprendre l'expérience culturelle (ethno) »* (Ellis *et al.*, 2011). Ken Plummer (2001 : 13) schématise ces résonances en reliant les récits à la fois aux vies qu'ils évoquent, aux contextes locaux et globaux des métarécits dans lesquels ils s'inscrivent, aux gens qui les produisent et à ceux qui les reçoivent. Notamment en ce que l'autoethnographie serait considérée au bas de l'échelle hiérarchique du savoir (Chapman et Sawchuk, 2012 : 11), les va-et-vient entre subjectivité expérientielle, élaboration conceptuelle et réflexion intellectuelle doivent, pour certain-es, être documentés de façon rigoureuse afin d'assurer la validité du processus de recherche (Fortin, 2006 : 107), alors que d'autres critiquent les invectives disproportionnées à l'endroit des modes de recherche plus subjectifs (Bochner, 2000, 2001).

Pour ma part, je me tracassais à savoir pourquoi m'empêtrer de ce préfixe « auto », du moment que je reconnaissais ma situation et subjectivité de chercheuse comme une donnée importante sans toutefois que celles-ci soient mon objet d'étude. Si on ne peut écrire qu'à partir de soi, la littérature ne devient pas de l'autolittérature pour autant. Pourquoi, selon une perspective critique, la recherche qui part de soi serait de l'autorecherche? Dans *Le vrai lieu*, Ernaux réfléchit à l'acte d'écriture comme ce lieu qui lui est le plus authentique. Sa remarque est nourricière dans la façon dont j'en suis venue à considérer l'écriture de ma thèse :

La grande différence avec la psychanalyse – j'en parle à dessein dans la mesure où l'on m'a souvent dit « ce que vous faites, ça ne serait pas une forme de psychanalyse? » – c'est qu'il s'agit d'un travail effectif, de la construction d'un objet, non d'une parole qui se libère. [...] Si on passe sept ans sur un livre, qu'on le termine, il y a quelque chose qui existe vraiment dans le monde en dehors de soi (Ernaux, 2014 : 91).

En fait, l'enjeu se situait ailleurs : alors que le premier zine (Leduc, 2012) s'inscrivait dans un type d'approche autoethnographique, mon intérêt grandissant pour l'inclusion d'autres perspectives que la mienne dans la BD a repositionné l'objet central de la recherche. Bien que l'autoethnographie permette la mise en lien avec diverses réalités sociales, la réalisation des rencontres et les choix dans la manière de construire la BD m'en ont distancé, réalisant que ma subjectivité n'était plus au cœur du projet en tant qu'objet d'étude, quoique ma posture demeure située.

Toutefois, l'autoethnographie est une approche qui m'a permis de riches réflexions et a certainement campé de façon particulière certaines dimensions du processus de la recherche-création. Par ailleurs, dans une société où l'autoportrait semble trôner en première instance¹⁰¹, le malaise vis-à-vis du terme autoethnographie s'est décuplé au fur et à mesure que je saisisais ce qu'impliquait une écriture en LS. Écrire en français, malgré tous les « je » imprimés noir sur blanc, confère une certaine distance entre ceux-ci et le sujet qui les écrit. Écrire en LSQ implique de montrer son visage. Le malaise avec la surimpression de ce « je » et de mon corps dans les esquisses vidéos de la BD, m'ont conduite à délaissier les parties plus anecdotiques et personnelles sur le mode narratif au profit d'extraits des rencontres filmées dans lesquelles je m'exprime tout de même. Au fur et à mesure du processus, j'ai délaissé l'autoethnographie au profit de l'artivisme, que j'aborderai sous peu.

La volonté de créer la BD principalement à partir d'extraits des rencontres avec des personnes sourdes et des membres de ma famille s'inscrivait dans une préoccupation qui est mienne depuis plusieurs années, à savoir la prise de parole comme outil politique et comme approche pour créer des contextes de sensibilisation. Cette sensibilisation participe d'un double mouvement, prenant forme d'abord dans le moment même des rencontres où des êtres communiquent et ont l'occasion de transformer leur rapport au monde et, par la suite, dans la diffusion de ces moments captés. Dans ma pratique de vidéaste notamment, j'avais coutume de dire que j'aimais contribuer à faire entendre les voix de personnes minorisées. Dans le contexte de ma recherche-création, ce *motto* m'a semblé de prime abord plutôt inadéquat. Ce fut l'occasion d'explorer un ensemble de questionnements articulés autour du paradoxe de vouloir contribuer à faire entendre les voix de personnes sourdes.

2.3.2 Faire entendre les voix sourdes?

Habitée depuis de nombreuses années par le thème de la prise de parole, je réalisai que, les LS n'étant pas vocales, lorsque j'écrivais au sujet des perspectives sourdes, je substituais bien souvent le terme

¹⁰¹ À titre d'exemple, dans l'industrie du tourisme, il existe maintenant des bornes à *selfies* indiquant « le meilleur point de vue pour un égoportrait » (Folie-Boivin, 2015).

« voix » par celui de « posture » pour déjouer l'incongruence. Toutefois, les réflexions initiées par cette première prise de conscience ont eu une portée beaucoup plus vaste. Je voudrais ici m'attarder à la dimension politique de la « prise de parole », aux enjeux qu'elle pose en termes de reconnaissance sociale et ceux qu'elle a soulevés pour la recherche-création.

2.3.2.1 La voix

Le terme de « voix » revêt une importance politique significative, notamment lorsqu'il s'agit de voix de personnes minorisées. Au cœur de mobilisations politiques, cette notion pose au moins deux défis lorsqu'il s'agit de « voix » sourdes. À cet égard, Nick Couldry rappelle que la « voix » a moins à voir avec le son émis lorsqu'une personne parle qu'à « l'expression d'une opinion, ou, plus largement, l'expression d'un point de vue particulier sur le monde qui a besoin d'être reconnue »* (2010 : 1). La voix en tant que « prise de parole » est un outil important dont bénéficient la plupart des mouvements sociaux et des courants intellectuels subalternes entendants.

Premièrement, comment désigner les « voix » sourdes alors qu'elles ne sont pas forcément vocales, mais souvent signées? L'enjeu n'est pas tant de trouver un synonyme ou une substitution comme j'ai pu en avoir le réflexe. En fait, non seulement le mot « voix » ne me semble pas approprié pour les LS qui ne sont pas vocales, mais il évoque pour les Sourd-es une histoire d'oppression, celle de l'oralisme.

Deuxièmement, au-delà de l'oppression de l'oralisme et de l'incohérence du terme à l'égard de la distinction entre les langues orales et signées, il demeure que l'usage politique de la voix implique celle de l'écoute. En effet, même si la ou les « voix » des Sourd-es peuvent signifier l'expression de leurs postures singulières ou de leurs revendications, il demeure que le point nodal de l'acte de « prendre parole » est d'être entendu-es. Revendiquer quelque chose suppose d'aspirer à être « entendu-es » ou « écouté-es », des gestes communicationnels nécessaires à la considération sociale, elle-même nécessaire à une certaine reconnaissance sociale. Comment les Sourd-es peuvent-elles penser être considéré-es si personne ne connaît ou reconnaît leur langue (en la consacrant langue officielle par exemple¹⁰²)? En outre, « prendre parole » en son nom propre implique des privilèges bien différents que de voir ses

¹⁰² Bien que la LSQ ait été reconnue comme une langue à part entière par des chercheurs de l'UQAM au début des années 1990, les autorités au Québec ne lui ont toujours pas attribué de statut de langue officielle, contrairement à plusieurs pays (57 en date de 2013) qui ont reconnu leur langue des signes nationale comme langue officielle (OPHQ, 2013). C'est le cas également pour des provinces canadiennes comme l'Alberta, le Manitoba et l'Ontario. Cette dernière a d'ailleurs reconnu la LSQ comme langue d'enseignement pour les sourds francophones de la province (CQDA et ROSQ, 2001; Frenette et Pilon, 2007).

revendications être portées par des alliés-es. Certes, la solidarité des alliés-es est nécessaire, mais elle ne peut se substituer au pouvoir d’agir et à l’autoreprésentation politique des personnes sourdes.

2.3.2.2 La prise de parole comme vecteur de reconnaissance

La plupart des expressions idiomatiques autour de la « prise de parole » des minoritaires font référence d’une façon ou d’une autre à la notion de voix, de parole ou de capacité à entendre – trois composantes à priori peu propices à une épistémologie sourde. La réclamation d’une attention politique reposant sur des métaphores et expressions phonocentristes, lorsque l’écoute sollicitée n’est pas au rendez-vous, des slogans audistes sont fréquemment utilisés au sein des mouvements sociaux et de la presse, pour ne nommer que ceux-là. Pensons par exemple à des phrases telles que « faire la sourde oreille » ou « avoir un dialogue de sourds ». L’audisme se propage ainsi souvent inconsciemment, d’une manière qui perpétue les normes et les privilèges des personnes entendantes à travers des expressions idiomatiques oppressives.

Certaines expressions, telles que « faire entendre nos voix », donnent du pouvoir politique aux mouvements militants entendants. Historiquement, la plupart des mouvements sociaux (féministes, antiracistes, anticapacitistes) ont au moins l’avantage de parler les langues dominantes, en Amérique du Nord du moins, ce qui constituait certainement un avantage en matière de reconnaissance des droits humains qu’ils réclamaient. Or, pour les personnes sourdes, « la communication n’est pas simplement un moyen en soit, mais l’enjeu même »*, puisque certaines d’entre elles en sont exclu-es, n’ayant même pas la possibilité de communiquer leurs revendications dans ce mode dominant de la parole¹⁰³ (Jankowski, 1997 : 163, 10).

À l’égard de son importance pour les épistémologies subalternes, comment la question de la « voix » ou de la « prise de parole » peut être déconstruite et repensée à travers une perspective sourdienne? Dans la communauté sourde, il existe des signes pour exprimer, par exemple, le fait que nous devons être davantage reconnu-es dans la société québécoise. L’enjeu se pose quand il faut traduire ces signes

¹⁰³ Alors que le scandale des femmes autochtones disparues, assassinées et agressées fait (enfin !) l’objet d’une couverture médiatique à l’occasion de déclarations publiques concernant des violences et des agressions sexuelles qu’auraient commises des membres du corps policier à Val d’Or, je remarque à quel point la prise de parole des femmes autochtones est centrale à leur agentivité et aux mobilisations sociopolitiques nécessaires. Face au constat que peu d’autochtones prennent parole dans les médias, la poète innue Natasha Kanapé Fontaine s’interroge ainsi : « Quand va-t-on arrêter de réfléchir à leur place ? Il faut pousser à parler, à écrire, à prendre la parole » (Nadeau, 2015). Parler, écrire, prendre parole : rien de tout cela ne va pourtant de soi, lorsqu’il est question de LS..., bien que, pour des raisons différentes, certes, cela ne va pas de soi pour les femmes autochtones non plus.

avec le vocabulaire des langues orales, qui ont un bagage limité pour traduire le vocabulaire autour des revendications de reconnaissance d'une façon non audiste.

Par ailleurs, dans une perspective communicationnelle, pourrions-nous resignifier le fait de *dire/prendre parole* et d'*écouter/prêter une oreille attentive* par d'autres mots ou expressions mettant de l'avant les gestes d'affirmer et de porter attention? En ce sens, le titre *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* se veut un jeu de réappropriation et détournement de sens. Cette pratique s'inscrit dans une perspective similaire à celle de la réappropriation des insultes *queer* et *crip*. L'insulte « *queer* » – qui signifie étrange – a été réappropriée par certaines minorités sexuelles dans un élan politique d'affirmation identitaire, et l'insulte « *cripple* » – d'où le dérivé *crip* – a été rappropriée quant à elle par des personnes handicapées qui considèrent leur incapacité, malformation ou différence corporelle non pas comme une honte à cacher mais comme pouvant être digne de fierté. La réappropriation des insultes est un acte performatif en vogue dans certains mouvements de défense de droits des minorités, qui déconstruisent l'ostracisme en octroyant à ces mots une connotation positive. Ce renversement sémantique permet d'articuler une critique de la normativité, puisque ce n'est plus la supposée « déviance » qui est en jeu et que l'on cherche à expliquer, justifier voire éradiquer, mais les systèmes politiques inhérents à certaines façons jugées « normales » d'être ou de vivre, comme le fait d'être hétérosexuel ou capable¹⁰⁴ (*able-bodied*). Dans le titre de la BD*, la réappropriation se situe notamment dans la mise en majuscule du mot Sourd et dans le détournement d'une expression populaire. À cet égard, l'expression idiomatique « ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd », signifie « j'ai compris et je vais m'en rappeler »; ainsi, lorsqu'une personne l'utilise, elle mentionne qu'elle porte une attention particulière à ce qui vient d'être dit, qu'elle le considère en démontrant un intérêt marqué. Or, dans notre société, les Sourd-es jouissent de bien peu d'attention quant à leurs enjeux et revendications, bien qu'elles vivent quotidiennement différentes formes d'oppression. C'est en outre à cette situation que je porte une attention particulière... en effet, c'est tombé dans l'oreille d'une Sourde. Sans être toutefois expliquée dans la BD même, la mise en majuscule et le détournement de l'expression idiomatique engendre ainsi une polysémie à travers le titre de la création.

Cette injection du politique dans la pratique artistique est l'un des éléments de l'approche artiste, à travers laquelle j'en suis venue à positionner ma démarche de recherche-crédation et sur laquelle j'aimerais maintenant m'attarder quelque peu.

¹⁰⁴ Se référer entre autres à McRuer et Berube (2006).

2.3.3 Artivisme

De façon générale, l'artivisme allie art et activisme¹⁰⁵, en invitant à une définition ouverte de ce que l'art, le militantisme, le politique, l'expérience et la communauté peuvent vouloir dire (Barndt, 2006; Fernandez, 2008; Lemoine et Ouardi, 2010). L'artivisme englobe une diversité de pratiques animées d'une intention de générer des changements sociopolitiques ou, du moins, de susciter réflexions et dialogues par une variété d'approches embrassant art et politique. Le processus de création d'une BD* en est venu à constituer pour moi une forme d'artivisme inspirée par les principes de l'art communautaire, un mouvement « né de l'activisme de justice sociale et [...] enraciné dans le principe de la démocratie culturelle [...] comme un outil [pour] stimuler le dialogue, documenter des récits à caractère communautaire et encourager l'auto-émancipation – avec et par l'art » (Feinberg et Davis, 2009). Ce processus m'a fourni l'occasion de poursuivre cet objectif par la création artistique. Tout en reconnaissant l'importance des changements systémiques, je considère que les transformations sociopolitiques prennent forme également au sein de mes propres pratiques et postures, ainsi que dans les communautés auxquelles j'appartiens.

L'art communautaire implique généralement un processus de collaboration entre les artistes et les membres d'une communauté sous la forme de projets collectifs (Chagnon *et al.*, 2011). Parce que mon travail est produit en partie grâce aux rencontres avec des personnes sourdes et des membres de ma famille, j'accorde une grande importance aux questions éthiques¹⁰⁶. Entre autres, les enjeux de consentement et de rapports de pouvoir sont deux des principales préoccupations qui ont guidé ma démarche.

Bien que le consentement fasse partie des exigences de tout projet de recherche impliquant des humains, son importance s'est toutefois posée avant même la formulation du projet doctoral. En effet, des questions éthiques ont émergé de la diffusion du zine (Leduc, 2012) réalisé en dehors et en amont du projet doctoral. Dans ce zine, je mets en scène la fois où, après avoir recueilli de l'eau bénite sur le Mont-Royal à l'aurore d'un jour de Pâques, ma mère me demandait de m'en mettre sur les oreilles et de prier Dieu de les guérir. Puis, j'y relate une discussion avec une femme sourde dont les parents, comme les miens, avait tenté de guérir la surdité par des pratiques religieuses. Cette femme avec qui j'ai échangé m'expliquait que sa famille lui plaçait une image sainte sur l'oreille pendant la prière. Moi

¹⁰⁵ Le terme activisme est un anglicisme désignant le militantisme de façon générale. Je l'utilise ici expressément pour faire ressortir la dimension engagée du terme artivisme.

¹⁰⁶ Je reviendrai plus en détail sur certaines questions éthiques dans le prochain chapitre sur le « terrain » de la recherche-création.

qui suis plutôt habituée à relater mes expériences dans mes carnets de voyage, dont certains sont devenus des petits zines, je ne me suis pas posé de questions en relatant cet échange dans une planche de BD. Après l'impression et la distribution du zine, j'ai réalisé que je n'avais pas demandé la permission à cette femme d'y relater notre échange. Dès lors, il m'a semblé essentiel que toute évocation d'autres personnes que moi-même, que je souhaiterais inclure dans la BD, fasse l'objet d'un consentement.

Concernant les enjeux de rapports de pouvoir, ils ont fait l'objet d'une interrogation alors que je reconnaissais que même si la participation des personnes sourdes et membres de ma famille était au cœur de la production de la BD, le cadre de mes études doctorales exige que je sois la seule détentrice du droit d'auteur (après tout, c'est « ma » thèse). Ainsi, bien que les valeurs et les perspectives informant la production de la BD soient à mon sens similaires à celles identifiées par Feinberg et Davis (2009), je reconnais que les questions de pouvoir et de privilèges ne peuvent être écartées. Malgré ma recherche-création, que j'inscris dans une approche artiviste, vise à être aussi participative et éthique que possible, le fait demeure qu'à l'issue du processus, je me verrai accorder, je l'espère, un diplôme de doctorat, alors que les personnes impliquées dans la production de la BD seront considérées uniquement comme des contributeurs et contributrices. Je reconnais ainsi que le processus de ma recherche-création diffère d'une approche collective dans laquelle tous et toutes peuvent aspirer à une certaine répartition des privilèges. Je crois toutefois en la pertinence de situer ma démarche dans une approche artiviste en raison de mon intention de communiquer, par la BD, certains enjeux politiques de la sourditude, de sensibiliser et de contribuer à certaines transformations sociopolitiques, y compris au sein de mes propres pratiques guidées par des préoccupations éthiques auxquelles j'accorde une grande importance.

L'artivisme s'inscrit notamment dans une pratique de « visibilité », l'une des caractéristiques principales de l'art engagé depuis le XX^e siècle (Lamoureux, 2009 : 102). Ainsi, plusieurs personnes minorisées ont utilisé diverses pratiques artistiques dans une perspective politique. Comme le mentionnent les fondateurs de l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable), l'art a le potentiel de « provoquer un débat et s'inscrire dans la société [...] pour servir de déclencheur à un questionnement collectif » (Lamoureux, 2009 : 96). Cette invitation à une réflexion collective s'exprime et prend forme à travers différentes initiatives artivistes de réflexion et d'échange. Ainsi, la dimension artiviste du processus de production de la BD s'est manifestée aussi dans mes rencontres et échanges avec des personnes des communautés sourdes québécoises et les différents défis qu'ils ont générés.

Bien que l'art permette à « la société de réfléchir collectivement sur les figures imaginaires dont elle dépend pour sa consistance même, sa compréhension de soi » (Mouffe, 2007), je ne réduis pas cette portée aux productions artistiques et culturelles à partir desquelles réflexions ou changements politiques peuvent émerger. C'est plutôt en tant que praxis que l'art me semble permettre une réflexivité quant à certaines pratiques politiques quotidiennes. Voilà pourquoi je considère que ma BD est plus qu'un simple artéfact : le processus créatif a permis réflexivité et créativité non seulement au niveau esthétique, mais également épistémologique et politique. Marcel Jean suggère que « l'art dérange, trouble, inquiète, procure une émotion, affirme une présence, donne des sensations » (Jean, 2014 : 7). Je ne présume pas que ma BD* engendrera ces effets. Bien que j'espère qu'elle puisse rejoindre certaines personnes, c'est en grande partie au sein de ma propre pratique que j'ai constaté à quel point la rencontre des préoccupations politiques, esthétiques et éthiques a généré des mouvements transformateurs dans ma façon d'être au monde, de créer et de faire de la recherche, par l'art, le militantisme et la réflexion intellectuelle. En ce sens, la création comme recherche, l'une des possibilités dans la typologie de Chapman et Sawchuk (2012), me permettra de poursuivre le périple dans le processus de recherche-création.

2.4 La création comme recherche ou l'usage de la vidéo comme forme d'écriture

Rappelant que la recherche-création exige analyse, critique et méthodologie, Chapman et Sawchuk remarquent qu'elle bouscule les concepts mêmes de théorie, de pratique, de créativité et de savoir qui sont soumis à des reconsidérations et redéfinitions (2012 : 19, 21). Entre autres, les savoirs émergeant du processus lui-même revêtent une importance considérable (*ibid.* : 19). La forme de la bande dessinée étant en émergence, la création comme recherche signifie que le processus a été une source inépuisable d'apprentissages et de réflexions, m'offrant des occasions de recherche et de création à l'égard de mon objet d'étude, des choix esthétiques et des *media* à travers lesquels je la travaille, des sources d'inspiration, des manières de mettre en œuvre les préoccupations éthiques et politiques, etc. La création comme recherche me permet de situer l'œuvre en tant que telle non seulement comme un produit culturel, mais comme un parcours. À l'instar d'Edgard Morin (1977 in Laurier : 2006), je considère la méthodologie comme un cheminement, une démarche nomadique pour prendre les mots de Braidotti (2011), ou une façon d'« essayer des choses »*, comme le suggèrent Chapman et Sawchuk (2012 : 11). Dès lors, à l'instar de Sophia L. Burns, je crois que :

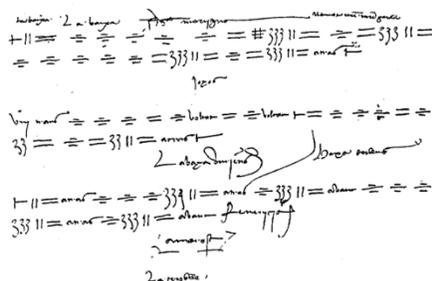
[...] cela signifie que ma première posture est déjà d'être dans l'expérimentation, motivée par la question du « comment faire » [...] [et] le comment faire « autrement ». Dans le courant de la recherche, je prends conscience de ce qui existe déjà et je vois bien que les méthodes et les modèles existants ne peuvent pas être utilisés tels quels pour la recherche-crédation (Burns, 2006 : 59).

Les défis de la réalisation de la BD* et les diverses réflexions qui en ont émergé prendront forme dans ce texte au fur et à mesure que je présenterai différents aspects du parcours, à commencer par le défi de travailler à travers le médium de la bande dessinée qui est structuré en 2D, mais avec une langue qui elle est modulée en 3D. Un premier ensemble d'interrogations et de pistes d'investigation peuvent être rassemblées sous la voute des réflexions à l'égard de l'écriture des langues des signes.

2.4.1 Écriture des langues des signes

La tridimensionnalité des LS pose un défi de taille au niveau de la création et du renouvellement des pratiques médiatiques, bousculant la notion même d'écriture en l'acculant à son impossibilité de rendre compte du *mouvement*¹⁰⁷. Si le *Manuscrit de Cervera* datant du XV^e siècle en est le plus ancien (figure 12), il existe une centaine de systèmes de notation du mouvement, dont la notation Laban (1928) (figure 13).

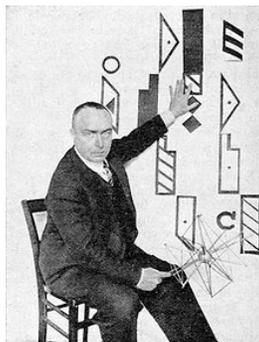
Figure 12 – *Manuscrit de Cervera*



(Lindahl, 2013)

¹⁰⁷ La modalité linguistique des LS implique plusieurs dimensions : la configuration manuelle des doigts et des mains, le mouvement du geste, le lieu d'articulation du signe et les comportements non manuels dont font partie les mouvements des yeux, de la bouche, des sourcils, de la tête et du tronc (Stokoe, 1960; Dubuisson, Lelièvre et Miller, 1999). Le Groupe de recherche sur la LSQ et le bilinguisme sourd a produit un tableau des configurations manuelles de la LSQ disponible en ligne : (Chateauvert, 2014b). Une bibliographie au sujet de la description de la LSQ est disponible sur le site du Groupe de recherche sur la LSQ et le bilinguisme sourd (2010).

Figure 13 – Notation Laban



(Wikipédia, 2014)

À la différence de ces formes d'écriture utilisées notamment dans le domaine de la danse, l'écriture des LS comporte une dimension linguistique. C'est probablement l'étude d'Auguste Bébien¹⁰⁸ (1825) qui inaugure les recherches en ce sens (figure 14). En 1960, le linguiste entendant William Stokoe crée une notation pour l'ASL dans la foulée de ses travaux visant à faire reconnaître les LS comme des langues à part entière (figure 15). S'inspirant du *DanceWriting* (figure 16), un système d'écriture visuelle sur la danse qu'elle avait conçu en 1966, Valerie Sutton, une danseuse entendant, invente en 1974 une écriture des LS, connu comme le *Sutton Sign Writing* (figure 17). En 2003, l'artiste sourd Robert Augustus conçoit une écriture de la langue des signes américaine qu'il dénomme si5s¹⁰⁹. Ce système d'écriture (figure 18) fera ensuite l'objet du site Internet *ASLWrite*, conçu par deux femmes sourdes, Andraean Clark et Julia Dameron¹¹⁰.

¹⁰⁸ Au lectorat intéressé, Marc Renard (2004) documente l'écriture mimographique et d'autres systèmes contemporains de notation des signes.

¹⁰⁹ Le signe « signer » en ASL peut être décomposé et découpé par les configurations manuelles s, i, 5 et s qui s'enchainent dans le mouvement, d'où l'appellation.

¹¹⁰ D'autres systèmes existent, tels que *HamNoSys*, *SignFont*, *ASLphabet* et *SignScript* (ASLWrite, 2015b).

Figure 14 – Écriture mimographique

Caractères de la Main.				Caractères des diverses parties de la tête et du Corps.		Points Rhythmiques
1	2	3	4	5	6	7

(Bébian, 1825 : 45)

Figure 15 – Notation Stokoe

$B_a B_a z \sim \ddot{N} \ddot{N} \acute{a} \cdot 3^{\perp} \square \int C^{\dagger} \int C \ddot{x} \cdot \} Y^{\circ} \int G_{\lambda} < v <$
 $\bar{B}_a \int B_{\lambda} \psi \quad G^{\perp} \quad B_{\lambda}^{\dagger} B_{\lambda} \ddot{v} \quad D \acute{A}^{\circ x} \quad B_D B_D^{\perp}$
 $G^{\triangleright} \quad \wedge \acute{s}^x \quad \square \int C^{\dagger} \int C \ddot{x} \cdot \quad X_{\perp} X_{\perp} \acute{a} \quad B_T V_D \ddot{v} \cdot$
 $\bar{B}_a L \# \cdot \quad X_{\perp} X_{\perp} \acute{a}$

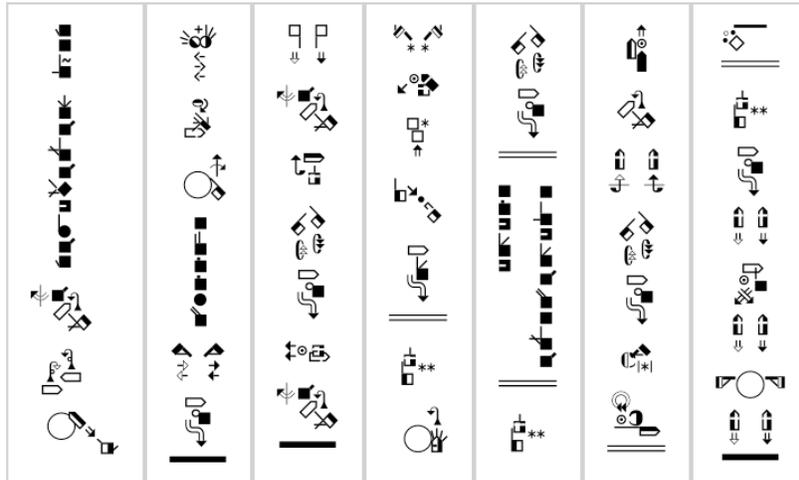
(Wikipédia. 2015a)

Figure 16 – Dance Writing



(DanceWritingSite, s.d.)

Figure 17 – Sutton Sign Writing¹¹¹



(Wikipédia, 2015b)

¹¹¹ Traduction en anglais : The ASL Wikipedia Project is possible through cooperation with the Center for Sutton Movement Writing. As part of the SignWriting Encyclopedia Projects, this project has the full support of Valerie Sutton (script Inventor), Steve Slevinski (script encoding), and Adam Frost (writer, editor, and teacher). En ligne : http://ase.wikipedia.wmflabs.org/wiki/Main_Page

Traduction en français : Le projet Wikipédia en ASL est rendu possible grâce à une coopération avec le *Center for Sutton Movement Writing*. En tant que partie de l'Encyclopédie de l'écriture signée, ce projet est entièrement soutenu par Valerie Sutton (inventrice du script), Steve Slevinski (encodeur du script) et Adam Frost (écrivain, éditeur et professeur). En ligne : http://ase.wikipedia.wmflabs.org/wiki/Main_Page

Attirée par la LSQ en début de parcours doctoral, j'ai été saisie d'étonnement lorsque j'ai réalisé qu'il n'y avait pas ou peu de littérature signée. Par exemple, lorsque je me suis intéressée à la langue espagnole, parmi d'autres, j'ai pu avoir accès à tout un pan de littérature hispanophone qui non seulement me donnait accès à cette nouvelle langue que j'ai appris à maîtriser, mais à des productions culturelles qui m'ont fait découvrir des réalités que je ne connaissais pas auparavant. Cherchant des parallèles entre les LS et d'autres langues minorisées, je constatais qu'il existait en outre des poètes autochtones dont les œuvres sont publiées¹¹³. La culture passant par la langue et vice-versa, il me semblait que le manque de littérature signée contribuait à la minorisation et à la subalternisation des Sourd-es.

Certes, j'ai découvert d'ingénieuses créations pour enfants¹¹⁴, des chansons signées¹¹⁵ (bien que surtout par des entendant-es traduisant des tubes populaires en différentes LS), ainsi que des performances et des poèmes magnifiques signés par des artistes sourds dont je ne saisisais qu'une infime partie à ce moment-là. Mais je restais tout de même pantoise : n'y avait-il pas de livres signés, de romans, de récits, comme ceux que j'ai dévorés en français depuis mon enfance? J'ai été amenée à interroger l'écriture même, ce geste que j'avais toujours tenu pour acquis. Pouvoir écrire et lire dans sa langue première, cela semblait aller de soi. Écrire pour penser, pour réfléchir, pour communiquer. Lire pour découvrir, imaginer des possibles, se relier au monde. Il me semblait que les rapports de pouvoir entre Sourd-es et entendant-es, pensés à travers les oppressions et le phonocentrisme, se dévoilaient alors dans un lieu que je n'avais jamais questionné sous cet angle, à savoir l'écriture.

2.4.1.1 L'écriture entendante

Dans *De la Grammatologie*, Derrida (1967) souligne combien l'écriture, « avant d'être l'objet d'une histoire », est celle qui permet la possibilité même du « devenir historique » (*ibid.* : 43). Il s'interroge à savoir « qu'est-ce que l'écriture » au sens d'« où et quand commence l'écriture? » (*idem*). Ainsi, remarque-t-il, « avant d'être son objet, l'écriture est la condition de l'*epistémè* » (*ibid.* : 43). Analysant

¹¹³ Par exemple, des recueils de Josephine Bacon sont publiés en innu et français.

¹¹⁴ Outre les nombreux contes signés disponible sur Internet et YouTube, les applications pour tablettes développées par le Centre Visual Language and Visual Learning à l'université Gallaudet sont particulièrement intéressantes (VL2, 2013, 2014).

¹¹⁵ Il existe de nombreuses chansons signées, qu'on appelle des chantsignes. Se référer à la section *Chantsignes* de la bibliographie pour quelques exemples dans diverses langues des signes, notamment en langue des signes américaine, basque, espagnole, française, indienne, mexicaine, québécoise et vénézuélienne. Certains vidéoclips de musique populaire sont produits de façon professionnelle, d'autres de façon amateur. Plusieurs vidéos sont réalisées par des entendant-es (notamment dans le cadre de cours de langues de signes), mais certaines personnes sourdes et malentendantes signent des musiques entendant-es, alors que d'autres créent leur propre musique sourde. Finalement, certains tubes sont traduits par plusieurs, tels que la chanson *Firework* de Katy Perry (Jason Listman 2011; Sherry Hicks, 2013; ou *Somebody That I Used to Know* de Gotye (Tiffany Currier. 2012; azora2hands. 2012).

les travaux de Saussure pour qui l'écriture est notamment « un système de représentation du langage oral » (*ibid.* : 49), Derrida propose une critique d'une telle conception « représentativiste » (*ibid.* : 50) de l'écriture comme un dehors de la langue, une image ou une figuration de celle-ci, en remettant en question le fait qu'elle puisse commencer et finir avec la notation du langage (*ibid.* : 51). Reconnaisant les limites d'un confinement de l'écriture au rang de supplément, d'outil ou de vêtement de la langue, il réitère la nécessaire complexité entre langue et écriture (*ibid.* : 52). Il remarque non seulement que la civilisation occidentale a toujours privilégié la forme orale du discours comme l'essence du langage, mais que l'écriture elle-même a été conceptualisée comme une trace du mot parlé, confinant ainsi l'écriture :

[...] dans une fonction seconde et instrumentale : traductrice d'une parole pleine et pleinement présente (présente à soi, à son signifié, à l'autre, condition même du thème de la présence en général), technique au service du langage, *porte-parole*, interprète d'une parole originaire elle-même soustraite à l'interprétation (Derrida, 1967 : 17-18).

C'est à partir du constat de l'écriture phonétique « limitée dans le temps et l'espace » (*ibid.* : 21) que j'ai abordé les possibilités d'écriture des LS, en m'intéressant dans un premier temps moins aux techniques de transcription et de notation linguistiques des signes qu'aux implications politiques et épistémologiques de l'écriture signée. L'intérêt de la réflexion se situe dans les implications politiques et épistémologiques d'une écriture des LS. Afin de mettre de l'avant des épistémologies sourdiennes, la tridimensionnalité des LS requiert des modalités en accord avec ses possibilités (Bechter, 2008). Dès lors, force est de constater que des mots simples comme *lire* et *écrire* sont en fait gorgés de rapports de pouvoir. Non pas tant que ces gestes soient réservés à ceux et celles qui ont l'opportunité d'apprendre à les maîtriser, ou encore qu'il ait été l'apanage de certains humains (hommes et blancs, par exemple) dont les idées sont plus répandues que d'autres, parce qu'elles sont plus valorisées et soutenues par différentes matrices de pouvoir. Plutôt, l'écriture s'est développée principalement en fonction des langues orales, en tant que technologie et *media* d'abord pensés par et pour des entendant-es.

À l'ère où les technologies d'écriture¹¹⁶ et de traduction foisonnent, celles de l'écriture et de la traduction des LS en sont encore à l'étape des prototypes, bien que fort prometteurs. Par exemple, le module de traduction de *Google* s'est grandement amélioré depuis son invention et, malgré de possibles inexactitudes, il offre toutefois un référentiel de base très utile pour les traductions entre plusieurs langues orales. De plus, il existe une panoplie de dictionnaires de traduction entre les langues orales, alors qu'il n'existe aucun dictionnaire complet français-LSQ et encore moins LSQ-français.

¹¹⁶ Je pense entre autres aux divers logiciels qui permettent l'écriture par la reconnaissance de la parole, que ce soit, par exemple, pour écrire des textos sur les téléphones portables (comme *Siri*) ou pour dicter un texte à l'ordinateur (comme *Dragon*).

Tout récemment, une collaboration entre Microsoft Research Asia, la Chinese Academy of Sciences et la Beijing Union University a donné naissance à un prototype, *Kinect*, capable de traduire les langues signées et orales entre elles (Chansanchai, 2013). Un prototype similaire, *Motion Savvy*, a également été développé en Californie (2014). Ce sont là des avancées prometteuses dont on devra suivre les développements.

Certes, les technologies actuelles ont un immense potentiel grâce à l'image et au mouvement : d'ailleurs, le cinéma a souvent été pensé comme langage. Or, c'est bien la dimension linguistique du mouvement des LS qui est ici en jeu. Pourrons-nous développer davantage les technologies médiatiques et communicationnelles pour que des *langues* signées soient intégrées aux diverses pratiques quotidiennes? Je pense ici aux communications téléphoniques, aux sites Internet, aux dictionnaires de traduction, à la traduction des contenus signés par des sous-titres ou des médaillons dans une autre langue des signes, aux contenus radiophoniques, à la musique, à la littérature, au service de commande à l'auto, pour ne nommer que ces exemples. Outre les caméras intégrées aux téléphones cellulaires et aux ordinateurs permettant la communication signée par des applications comme Facetime, Skype ou l'envoi d'une vidéo signée préenregistrée, de nombreux développements sont encore possibles et espérés¹¹⁷. En ce sens, des applications comme *Signe 4 me* (Vcom3D, 2009) utilisent la transcription mécanique des LS, mais des progrès sont nécessaires pour faciliter, d'une part, la communication en temps réel et, d'autre part, la communication de propos complexes. De fait, les initiatives technologiques novatrices semblent se borner pour le moment à la communication de phrases clés standardisées au vocabulaire limité.

La complexité tridimensionnelle des LS nécessite un changement de paradigme pour repenser les pratiques et le design médiatiques et communicationnels. Dans le cadre de ma démarche, cette réflexion se situait particulièrement au niveau de la production de la BD. M'interrogeant à savoir comment les Sourd-es écrivent-illes et lisent-illes dans leurs langues propres, je constatais que la vidéo était un moyen de communication privilégiée. Pouvait-elle être utilisée comme forme d'écriture? En faisant une brève recherche sur Wikipédia, je découvre que l'écriture est définie comme un moyen de communication qui représente le langage à travers l'inscription de signes sur des supports variés

¹¹⁷ À titre d'exemple, ce n'est qu'en 2015 qu'est inauguré au Canada le Service Relais Vidéo (SRV). Les communications téléphoniques entre entendant-es ont une moyenne de 170 mots par minute, alors que le Service Relais-Bell (SRB) qui permet la communication téléphonique via un ATS (appareil de télécommunication pour sourds) en recèle en moyenne que 30. Le SRV, qui permet d'utiliser une langue des signes pour communiquer par un centre d'opération effectuant la traduction des langues signées vers les langues orales et vice-versa, présente une moyenne de 150 mots par minute, ce qui se rapproche des standards entendants de communication téléphonique. Le nombre de mots communiqués par minute est plus qu'une statistique d'efficacité technologique; il influence en partie les rapports communicationnels entre personnes sourdes et entendants. En ce sens, une personne m'a déjà confié s'être fait raccrocher la ligne au nez, car un appel via le SRB contrevenait aux exigences d'efficacité du service à la clientèle : « Désolée, on n'a pas le temps, madame ».

(Wikipédia, 2015c). D'autres recherches pourraient s'attarder à la question de ce qu'est ou n'est pas l'écriture. Mais aux fins de ma recherche-crédation, cette définition ouverte me convient.

Le fait qu'aucune écriture de la LSQ ne soit utilisée significativement au Québec et, de façon générale, l'absence de systématisation de l'écriture des LS ont été les deux principales raisons qui m'ont conduite à utiliser la vidéo comme forme d'écriture signée au sein de ma BD. Si la vidéo peut être considérée comme une forme d'écriture des LS, quels en sont les défis et les particularités? Voilà l'objet de la prochaine section.

2.4.1.2 Une écriture en 3D pour une langue tridimensionnelle

En m'intéressant aux formes d'écriture des LS, j'ai recherché une méthode qui puisse tenir compte de leur tridimensionnalité. Découvrant l'existence de systèmes de transcription mécanique fonctionnant grâce à l'usage d'un avatar¹¹⁸ (figure 19), je constatais la complexité de la programmation, qui requiert un enregistrement de chaque signe par un humain à l'aide de dispositifs de captation sensorielle (figure 20), impliquant de multiples paramètres (Morrissey, 2011). Découvrant le travail de Braam Jordaan, un artiste sourd sud-africain qui a inventé le personnage *Sipho the Lion* (figure 21) s'exprimant en ASL, j'étais emballée par le potentiel de création d'une BD à l'aide de cette méthode tout en réalisant la quantité importante de travail et les compétences de programmation nécessaires à une telle création.

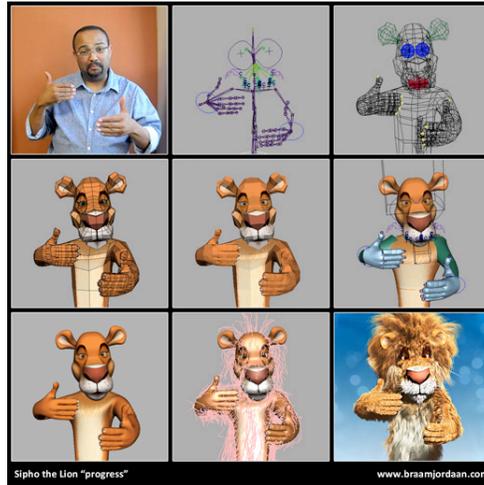
Figure 19 – Avatar signeur



(3Dsigner, 2011)

¹¹⁸ Entre autres, les vidéos Vcom3D (2008b) et IBM UK (2012) expliquent le processus de création d'avatars signeurs.

Figure 20 – Captation sensorielle pour la transcription mécanique des LS



(Information Accessibility Forum, 2013)

Figure 21 – Sipro the Lion¹¹⁹



(Braam Jordaan, 2011)

Souhaitant créer ma BD à partir de rencontres notamment avec des personnes sourdes, j’envisageais toutefois difficilement l’intégration des prérequis de la transcription mécanique dans ma démarche, dans un contexte où il existe peu de standards méthodologiques de transcription pour les LS (Morrissey, 2011). Réaliser les rencontres avec des dispositifs de captation sensorielle afin de produire à postériori des avatars me semblait d’une complexité beaucoup trop grande, ne serait-ce qu’au regard des ressources financières limitées dont je disposais. Par ailleurs, transcrire des extraits des rencontres, que j’aurais enregistrées préalablement avec l’aide d’une caméra vidéo, par la transcription mécanique me rebutait également. Autrement, j’aurais pu demander aux gens de refaire certaines séquences des rencontres à l’aide de dispositifs de captation sensorielle, mais là encore, les exigences de cette pratique technologique que je ne maîtrise pas rendaient l’exercice difficile à réaliser dans le cadre de la

¹¹⁹ On peut voir un extrait du DVD en ligne (Jordaan, 2011).

thèse. De plus, bien qu'expressifs à leur manière, les signes des avatars ne rendent pas compte de l'expressivité humaine (Kennaway *et al.*, 2007). Le choix de travailler directement avec des extraits des rencontres filmées à l'aide d'une caméra vidéo me permettait de composer à la fois avec une écriture en 3D pour une langue en 3D, avec un matériau qui conservait la complexité du propos, et dans le cas des personnes sourdes, avec les propos originaux¹²⁰.

Enfin, c'est en misant sur l'importance d'une certaine autonomie dans le processus de création et d'écriture et en m'appuyant sur mon expérience de vidéaste¹²¹ que j'en suis venue à confirmer le choix de la vidéo comme forme d'écriture de la LSQ, d'autant plus que des logiciels rendent possible le traitement d'effets spéciaux afin de produire une œuvre résonnant avec les codes de la BD¹²².

2.4.2 Bande dessinée

Les enjeux à l'égard du bilinguisme de ma recherche-crédation ont été au cœur des considérations quant à l'écriture de la BD. Alors que je partageais avec elle les défis que j'anticipais dans la traduction de ma BD en français vers la LSQ, ma directrice a suggéré une piste dont elle ne se doutait probablement pas des répercussions : « ce serait intéressant de voir ce que ça fait de créer d'abord, et en premier lieu, en langue des signes ». De quoi nourrir quelques insomnies philosophiques. Écrire d'abord en LSQ...

Dès lors, la perspective bilingue de la BD se posait non seulement en termes de traduction, mais également en termes de production. Au niveau de la production, je me suis interrogée notamment sur le processus d'écriture : écrire en français et écrire en LSQ sont des gestes dont les implications sont nombreuses. Mais pour pouvoir m'attarder à la transformation du processus d'écriture que j'ai expérimenté en créant en LSQ, il me semble nécessaire d'exposer d'abord le processus de déconstruction des codes de la BD entendante qu'implique le choix de la vidéographie comme forme d'écriture des LS.

¹²⁰ Je reviendrai dans le prochain chapitre sur la question de la traduction des rencontres réalisées en français avec les membres de ma famille.

¹²¹ Entre autres, j'ai été membre active du collectif vidéastes engagé-es Les Lucioles (Cauchon, 2007; Les Lucioles, 2002-2007). Réalisatrice d'une quinzaine de courts-métrages, la plupart de ceux-ci sont sur DVD et ne sont plus disponibles en ligne depuis la fermeture de Parole citoyenne, un volet de l'ONF (Leduc, 2006a, 2006b, entre autres). Quelques-uns de mes courts-métrages sont distribués par le Groupe d'intervention vidéo (GIV, 2007a). Par ailleurs, j'ai coordonné la réalisation de six compilations DVD thématiques (Les Lucioles, 2005a, 2005b; Leduc, 2007; Mensah et al. 2009, 2013a, 2013b). De façon générale, j'utilise la vidéo comme médium pour déconstruire certaines normes sociales et pour « faire entendre des voix » minorisées (Écomusée, 2011). Les vidéos et compilations que j'ai produites « donnent la parole » entre autres à des enfants handicapées, des travailleuses et travailleurs du sexe, des personnes vivant avec le VIH ainsi qu'à des personnes queer, trans, réfugiées et sans-papier. C'est d'ailleurs en étant habituée d'utiliser ces expressions phonocentristes qu'est apparu le paradoxe d'une tel slogan eu égard aux perspectives sourdes que je souhaitais mettre de l'avant dans la BD*.

¹²² Je reviendrai dans le prochain chapitre sur les détails de la production et de la postproduction de l'œuvre en tant que telle.

2.4.2.1 Déconstruction des codes de la BD entendante

Si j'ai choisi la BD comme médium pour ma thèse, c'est entre autres parce qu'elle permet « la co-existence d'éléments narratifs de nature différente au sein d'un même récit » (Menu, 2011 : 335). Images et récit s'enchevêtrent de façon singulière et jouissent de potentialités riches en termes narratifs. La « spatiotopie » de la bande dessinée, en permettant la juxtaposition d'un métarécit sur une case scénarisant un dialogue par exemple, est un terreau fertile pour l'hétérotopie foucauldienne, cette juxtaposition « en un seul lieu réel [de] plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 2001 : 1577). La forme de la bande dessinée, tout en permettant cette hétérotopie, engendre une interdépendance des éléments narratifs et visuels qui donne lieu à une sorte de polyphonie et une synchronie plutôt qu'à une prétention de synthèse (Menu, 2011 : 345, 347). Par exemple, le récit par le dessin lui-même, le métarécit que l'on trouve souvent dans la surcase (case de texte en haut de la case dessinée), ainsi que le récit porté par les protagonistes eux-mêmes, sous forme de monologues, de dialogues ou de pensées, sont autant d'éléments permettant de raconter une histoire en déjouant la linéarité d'un texte classique. Toutefois, entre les balbutiements du projet et l'œuvre, les éléments en coexistence se sont transformés, et ce, notamment eu égard à la modalité linguistique des LS.

Il y a une dizaine d'années, Burns constatait que la recherche-crédation n'avait pas encore d'histoire propre, ce qui positionnait les artistes chercheurs comme des pionniers. Ainsi, dit-elle alors, la « parole de praticien [en est une] qui reste à définir, à modeler et pour laquelle il faut encore élaborer l'alphabet, la grammaire et la syntaxe » (Burns, 2006 : 59). Pour moi, cette recherche ne concerne pas uniquement la « parole de praticien » ou la « posture de l'artiste-chercheur »; elle soulève des questionnements directement liés aux langues à travers lesquelles je m'exprime et je crée. Notamment, la modalité linguistique tridimensionnelle et incorporée des LS ne semblait pas pouvoir s'arrimer à plusieurs codes mis en œuvre dans les BD entendantes, traditionnellement conçues en format papier. Envisageant les limites comme des ouvertures à d'autres possibles, c'est d'abord par un exercice de déconstruction des codes de la BD entendante que j'ai pu prendre acte de leurs limites formelles.

Par exemple, une case de BD entendante peut très bien illustrer le propos d'un-e protagoniste dont le corps est dessiné à très petite échelle dans un plan d'ensemble, puisque les bulles ou la grosseur de la police de caractère, qui peuvent être ajustées à la grandeur désirée, véhiculent lisiblement les mots qui y sont écrits (figure 22). Deux protagonistes peuvent même dialoguer sans que leur corps soit visible (figure 23).

**Figure 22 – Propos dans un plan d’ensemble dans
Martha Jane Cannary. La vie aventureuse de celle qu’on nommait Calamity Jane.**



(Blanchin et Perrissin, 2012 : 9)

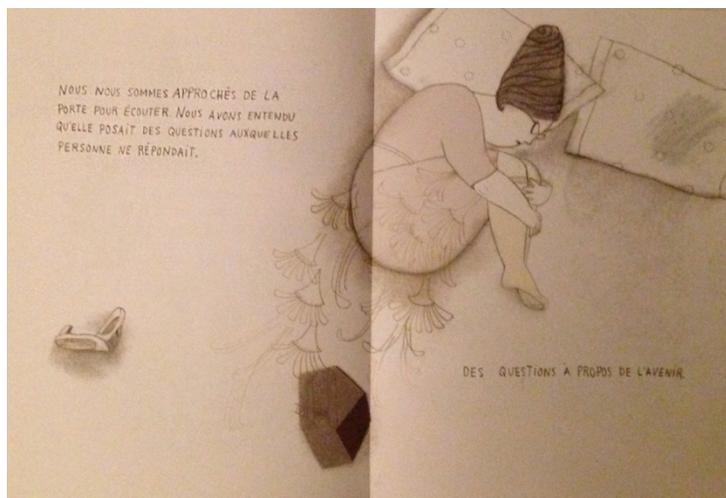
**Figure 23 – Dialogue entre protagonistes au corps invisible dans
Martha Jane Cannary. La vie aventureuse de celle qu’on nommait Calamity Jane.**



(Blanchin et Perrissin, 2012 : 50)

Or, les LS étant des langues incorporées, c'est-à-dire nécessitant le corps comme site de communication, de telles mises en scène ne sont pas envisageables puisqu'elles ne remplissent pas les conditions nécessaires à l'intelligibilité du propos signé. En LS, un propos signé par un protagoniste dont le corps est invisible n'est pas seulement incompréhensible; il est tout simplement inaccessible, absent, voire inexistant. Dans la même logique, de nombreuses BD permettent la juxtaposition de voix hors champ et d'images où le/la narrateur-trice ne figure pas (figure 24).

**Figure 24 – Voix hors-champ dans
Harvey. Comment je suis devenu invisible**



(Bouchard et Nadeau, 2009)

Quelles seraient les possibilités pour évoquer une voix hors champ dans une langue incorporée? La question est demeurée ouverte. L'écriture typographique permet sans doute l'évocation, une composante qui constitue sans aucun doute l'une des richesses de la BD entendante. Il me semblait ainsi que certains types de mises en scène risqueraient de diluer significativement ce pouvoir d'évocation si le propos hors champ devait être incorporé dans un corps signeur (figure 25). Cette possibilité de jouer avec l'absence du corps narrateur et la présence du texte dans la BD entendante est exemplaire dans le cas de case sans image où seul l'endos de la page est perceptible à travers la feuille (figure 26).

Figure 27 – Surcase signée



(Leduc, 2014)

Il est certes possible de jouer à juxtaposer propos signés et dessins, en créant par exemple deux surcases : une sur le haut pour le propos en français et une sur le côté latéral pour le propos signé, d'autant plus que la fragmentation des cases entre récit signé, récit typographique et images s'inscrit justement dans le langage bédéesque.

Outre la forme et l'emplacement du texte dans les BD entendantes, dont certaines configurations me semblaient incompatibles avec la modalité linguistique des LS, je prenais conscience que les potentialités d'un-e protagoniste dessiné-e étaient elles aussi différentes de celles d'un personnage signeur vidéographié. Par exemple, s'exprimer en faisant du vélo en regardant en arrière est facile dans un dessin (figure 28), mais en signant, cela implique des défis techniques considérables : en studio, rouler en vélo dans un espace restreint nécessite un appareillage dont je ne disposais pas et, hors studio, il aurait fallu trouver un endroit où pédaler en regardant en arrière ne présenterait pas trop de risques. J'ai donc laissé tomber l'idée d'une scène à bicyclette. La mise à distance entre le dessin et le récit me semble permettre aussi des mises en scène qui prendraient une tout autre allure si elles étaient signées et vidéographiées, notamment dans le cas de scènes érotiques (figure 29).

Figure 28 – Protagoniste parlant à vélo dans *Susceptible*



(Castrée, 2012)

Figure 29 – Scène érotique dans *À la faveur de la nuit*



(Beaulieu, 2010 : 65)

À un moment, j'ai eu envie d'aborder dans la BD certains aspects de la sexualité sourde, tels que les défis d'une communication dans un moment d'intimité dans l'obscurité. J'aurais pu le faire dans une BD en français en dessinant des anecdotes vécues. Toutefois, cette mise à nu ne me semblait pas tout à fait envisageable dans une BD signée, où elle aurait passé d'une dimension figurée rendue possible par la BD à une dimension plus littérale. Cela l'aura-t-elle transformée en un nouveau genre, la porno signée? Certes, dessins et signes pourraient bien s'amalgamer, mais il y aurait dédoublement de protagonistes à la fois dessinés et vidéographiés. Ce dédoublement, j'en ai pris connaissance en

produisant des planches qui ont mis en évidence cet aspect non pressenti jusqu'au moment de les esquisser (figure 30).

Figure 30 – Dédoublment des protagonistes dans une esquisse de bande dessinée



(Leduc, 2014)

Ces esquisses ont été réalisées au moment où j'explorais la manière d'intégrer la LSQ dans la BD. J'ai d'abord envisagé la place de la LSQ simplement dans une visée d'accessibilité, m'imaginant recourir à des capsules vidéos de style médaille – que l'on voit trop rarement dans certains programmes télévisés – que j'aurais intégrées aux cases de la BD (figure 31). Politiquement, un tel choix aurait relégué la LSQ à une posture d'accommodement permettant de traduire une BD pensée, écrite et créée en français. J'aurais pu signer les propos avant de les traduire en français, mais avec des planches ainsi conceptualisées, le contraste entre le dessin et la vidéo noir et blanc me semblait esthétiquement inintéressant.

Figure 31 – Médaillon vidéo dans une esquisse de bande dessinée



(Leduc, 2014)

C'est en tentant de modifier l'image à l'aide d'effets spéciaux qu'a émergé la possibilité d'éviter le dédoublement des protagonistes, et ce, en utilisant la vidéo avec un filtre d'animation qui permettrait à la fois un propos signé et une esthétique similaire à celle mise en œuvre dans les BD¹²³. Le processus des rencontres et du montage vidéo ayant demandé beaucoup plus de temps que prévu, j'ai choisi finalement de ne pas inclure de dessins (qui auraient exigé de nombreuses heures de travail), mais de travailler plutôt avec des arrière-plans composés de photos et des images éditées avec un logiciel de graphique.

Mettre à l'avant-plan la LSQ comme langue de création a bousculé bien des pratiques que je n'avais jusque là jamais remises en question. Alors que la production du zine en français *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* (Leduc, 2012) me permettait d'emprunter aisément les codes de la bande dessinée, la production d'une BD* en LSQ a présenté de nombreux défis. Bien qu'utilisant certains codes de la bande dessinée (cases, phylactères et personnages à l'allure illustrée), certaines personnes me questionnaient :

- *Une BD, c'est en format papier, non?*

¹²³ Je reviendrai dans le prochain chapitre sur la postproduction de la BD* en tant que telle.

- *Oui, mais les langues des signes ne s'écrivent pas sur papier. J'utilise la vidéo comme forme d'écriture.*
 - *Mais alors, c'est plutôt un dessin animé, non?*
 - *J'aime rêver que la BD ne soit pas réservée qu'aux entendants...*
- (Moment de confusion perceptible chez l'interlocuteur)

Le néologisme *bande dessinée* m'est venu à l'esprit un soir où j'expliquais que ma création embrasse les codes de la bande dessinée tout en intégrant la vidéo comme forme d'écriture de la langue des signes. C'est une bande dessinée en signes... une bande dessinée. Outre la déconstruction des codes de la BD, la recherche autour de la création a impliqué également une transformation du processus d'écriture.

2.4.2.2 Transformation du processus d'écriture

Le choix politique et épistémologique de mettre de l'avant la LSQ comme l'une des deux langues de création a généré des défis insoupçonnés dans le processus d'écriture. En premier lieu, le rapport au geste même d'écrire s'est transformé. Trousse de crayons et carnet que je trainais avec moi pour y laisser traces de pensées, bribes de réflexion et croquis ont fait place au iPhone où je pouvais enregistrer des propos signés... jusqu'à ce qu'une alerte m'indique la mort imminente de la batterie ou la saturation de l'espace de stockage. Un jour que j'étais en randonnée, le sommet des montagnes figurant parmi les moments prisés où j'affectionne écrire et dessiner, je me trouvais sans accès à un ordinateur pour y transférer les fichiers et j'ai dû visionner les vidéos précédentes pour en effacer afin de libérer de l'espace et pouvoir effectuer un nouvel enregistrement. Du coup, je me suis vue. Ce corps qui est mien. Habitée à feuilleter parfois le carnet pour m'imprégner de ce que j'y avais inscrit les dernières fois avant de poursuivre, je réalisais que l'écriture typographique, aussi personnelle soit-elle, permet une certaine distance entre les mots et le sujet. L'écriture en français permet un jeu avec l'absence/la présence, alors que je cherchais quelles en étaient les possibilités eu égard à la modalité incorporée des LS.

C'est ainsi qu'en deuxième lieu, la visibilité du sujet écrivain a soulevé tout un pan de réflexions quant aux codes de la présence virtuelle et au rapport à l'image de soi. Tout d'abord, écrire avec un crayon dans un café ou dans le métro est un geste commun qui jouit d'une certaine forme d'intimité, alors que signer une vidéo à l'aide d'un dispositif technologique capte souvent l'attention des gens. En effet, peu de gens sont habitués à voir quelqu'un communiquer en langue des signes à l'aide d'un téléphone portable, d'une tablette ou d'un ordinateur. Ensuite, l'écriture en français n'exige pas de montrer son visage, contrairement au fait de signer en utilisant la vidéo comme forme d'écriture. D'apparence

banale, ce changement se traduit par une série de nouveaux rapports au geste d'écrire. Par exemple, il est possible de rédiger la version finale d'un article en français en pyjama, et ce, même s'il s'agit d'une publication prestigieuse. En contrepartie, produire une version finale d'un texte vidéographié implique une relation particulière aux codes de l'image en accordant une importance à mon apparence physique d'une manière dont je n'ai pas l'habitude de me soucier outre mesure. De fait, la visibilité du sujet écrivain nécessitée par la modalité incorporée des LS est synonyme d'une absence d'anonymisation (Efthimiou *et al.*, 2009).

En troisième lieu, les modalités de l'édition diffèrent entre l'écriture vidéographique et l'écriture typographique. Cette dernière permet de corriger facilement un texte en effaçant dans le même document des lettres ou des phrases, alors qu'une erreur dans une vidéo implique souvent de refilmer la scène en entier. L'écriture typographique permet aussi de modifier un texte aisément en déplaçant des sections autant de fois que désiré sans que le texte final en soit marqué, alors qu'un changement dans la structure d'une vidéo opère des ruptures visibles dans l'enchaînement, créant un effet de discontinuité qui n'est pas présent formellement dans le premier cas. Ensuite, la temporalité d'un texte typographié n'est pas perceptible au niveau de la forme du texte, alors que l'enregistrement d'un texte vidéo porte la marque de l'espace, du temps et des raccords : coupe de cheveux, allure du visage, arrière-plan, habillement, luminosité sont autant d'exemples qui indiquent si le texte a été produit en un seul temps ou en plusieurs moments différents (Kennaway *et al.*, 2007). Ainsi, un même fichier de texte typographique peut être modifié indéfiniment, du brouillon à la version finale, alors qu'un texte vidéo exige un tournage différent à chaque modification du texte.

En quatrième lieu, le type de fichiers impliqués dans ces deux formes d'écriture module également le rapport à la production. Un fichier de traitement de texte comme Word peut contenir autant de pages que souhaité et s'envoyer facilement par courriel ou être transféré sur une clé USB pour permettre la mobilité du lieu de travail. Un document de traitement audiovisuel a une capacité de déplacement bien plus limitée due à la grosseur des fichiers vidéo. Les disques durs externes sont des outils de travail bien plus dispendieux que les clés USB. La vitesse du transfert des fichiers vidéo par Internet est significativement plus lente, impliquant des téléchargements en amont, ou alors l'augmentation de la mobilité des fichiers est généralement coûteuse (serveur, Dropbox et autres outils de travail exigeant de défrayer des coûts de bande passante).

Ces transformations ainsi que les contraintes techniques dans le processus d'écriture ont créé des résonances à divers niveaux. En outre, la prise de conscience de la dimension incorporée des LS a suscité des réflexions quant à la posture située.

2.4.2.3 Transformation de la posture située

L'expérience de la modalité incorporée des LS a généré une rupture épistémologique dans mon rapport à la matérialité du corps et à la situation subjective. Familière avec les approches des savoirs situés, subjugués et silencieux (Haraway, 1988; Foucault, 1976; Dhawan, 2012) et animée par les soucis éthiques et politiques qu'elles soulèvent¹²⁴, l'usage de la vidéo comme forme d'écriture a permis une exploration d'implications politiques et épistémologiques auxquelles je n'avais jusqu'alors jamais réfléchi.

Je me souviens d'un temps où, travaillant sur les enjeux anti-oppression, j'étais concernée, entre autres, par l'importance éthique et politique de nommer ou non mon appartenance comme personne blanche dans un texte que j'écrivais en français. Je réfléchissais alors à la pertinence de dire et aux manières dont je devais aborder cet élément, en cohérence avec ma posture située et à travers des questions d'apparence simple : le dire; que dire; comment dire? L'écriture signée a créé une rupture intéressante. Que je veuille ou non aborder la racisation de mon identité, la modalité incorporée de la langue dévoilait la surface de mon corps et sa blancheur malgré moi. En ce que je considère les savoirs situés comme une approche permettant non seulement de nommer nos appartenances, mais aussi d'y réfléchir, cette prise de conscience a alimenté mon désir d'interroger les personnes que je rencontrais pour la création de la BD non seulement à l'égard de la sourditude et de l'entendances, mais également à l'égard d'autres appartenances avec lesquelles ces dernières se trouvaient en intersection. Avec les personnes sourdes particulièrement, un espace s'est ainsi ouvert afin d'aborder dans la BD diverses appartenances parmi lesquelles la race, le handicap, l'identité et l'orientation sexuelle et leurs intersections avec la sourditude.

Le choix de la vidéo comme forme d'écriture de la BD l'inscrit en résonnance avec l'univers audiovisuel. La prochaine et dernière section s'intéresse dans un premier temps au cinéma eu égard aux LS et aux représentations culturelles sourdes et, dans un deuxième temps, soulève la question de la catégorisation de la BD*.

2.5 La recherche autour du contexte culturel et médiatique

Outre les explorations conceptuelles et théoriques autour de la bande dessinée, une recherche du côté du cinéma a permis à la fois de saisir son rapport aux LS et d'esquisser une analyse critique des

¹²⁴ Comme il en a été question à la section 1.4.2 *Les savoirs situés*.

représentations culturelles sourdes. Cette étude a su outiller la création de la BD en l'inscrivant dans un contexte culturel qu'il me semblait nécessaire de documenter minimalement.

2.5.1 Le potentiel cinématographique : capteur du mouvement

C'est le cinéma qui permet pour une première fois de capter les LS dans ce qu'elles sont: un mouvement gestuel et linguistique dont les photographies n'ont jamais pu rendre pleinement compte (Schuchman, 2004 : 231; Norman, 2008). Si la force du cinéma est de « faire vivre des images » (Léger, 1922 in Gunning, 1986 : 55), pour le public Sourd, elle est surtout de faire vivre une représentation possible de leur langue et une mémoire de celle-ci (Bauman et Rose, 2006; Krentz, 2006; Nelson, 2006). C'est ainsi qu'à l'initiative de George Veditz, la National Association of the Deaf (NAD) réalise 13 films muets de 35 mm entre 1910 et 1920 dans l'objectif de préserver et de transmettre la langue des signes américaine, menacée notamment depuis le congrès de Milan (Krentz, 2006; Schuchman, 1988, 2004; Hartzel, 2002; Norman, 2008).

La période du cinéma muet représente la belle époque pour la communauté sourde (Schuchman, 1988, 2004). Tout d'abord, plus que pour n'importe quel autre groupe social à cette époque, le cinéma constitue pour les personnes sourdes l'unique source d'information et de divertissement pleinement accessible (*The Silent Worker*, 1919, 1921 in Schuchman, 1988 : 21). C'est également une époque où les personnes sourdes pouvaient faire du cinéma comme acteurs, sans forcément incarner un « rôle sourd ». Elles constituaient aussi une bonne partie des audiences, sans qu'aucun accommodement soit nécessaire et sans dépendance vis-à-vis des entendant-es quant à l'accessibilité à la culture (Schuchman, 1988 : 21, 2004 : 231; Bigelow, 1929 in Downey, 2008 : 22).

Avec l'arrivée des films parlants à la fin des années 1920, non seulement plusieurs cinémas ferment leurs portes faute d'avoir l'équipement sonore nécessaire à leur diffusion (Downey, 2008 : 22), mais Hollywood ne fait que peu ou prou d'efforts pour sous-titrer les films¹²⁵ (*idem*; Schuchman, 1988 : 43). Pratiquement disparus vers la fin des années 1930 (Schuchman, 1988 : 42), les films muets¹²⁶,

¹²⁵ Hollywood se défend : *Times* argue que « “seulement 10% de la population” ne peut pas profiter des films [parlants] pour cause de problème auditif »* (*New York Times*, 24 octobre 1930, 21 : 2 in Schuchman, 1988 : 43). Bien que des lettres de protestation sont écrites pour dénoncer la situation, il n'y a alors aucune réelle mobilisation de la part de la communauté sourde. Cela s'explique entre autres par le fait que la National Association of the Deaf (NAD) n'a pas, à l'époque, d'employé-e assurant la permanence (Schuchman, 1988 : 43). Le *Deaf-Mute Journal* va même jusqu'à affirmer que « [c]e n'est pas aux sourds de bloquer la voie du progrès. Pas plus qu'il n'est attendu que toute forme de divertissement doit être adapté à leur condition particulière et lamentable d'être privé du sens de l'ouïe »* (1930 in Schuchman, 1988 : 44).

¹²⁶ Les films muets n'étaient toutefois pas silencieux puisqu'un orchestre de chambre jouait la musique d'accompagnement (Downey, 2008 : 19). Bien que Schuchman (1988) n'en fasse pas état, la musique constituait certainement un élément important en accentuant significativement l'ambiance et le contexte des films, par exemple en donnant à l'audience qui la

accessibles tant aux entendant-es qu'aux Sourd-es, font désormais partie de la nostalgie culturelle de la communauté sourde (*ibid.*, 1988, 2004). Désormais, le cinéma est constitué majoritairement de films qui ne sont pas sous-titrés et pas ou peu accessibles. C'est un choc non seulement pour la communauté, mais également pour les allophones ne maîtrisant pas pleinement l'anglais (Downey, 2008 : 22). Les personnes sourdes oralistes peuvent toutefois bénéficier du développement technologique, comme les hauts-parleurs personnels installés sur les sièges de certains cinémas (*ibid.* : 25). À l'époque du muet, aucun obstacle ne semble exclure les Sourd-es tant de la production que la réception cinématographique. Si, avec l'arrivée des films parlants, quelques solutions sont envisagées afin de les rendre accessibles (sous-titres ou aides auditives), il n'y a ni consensus sur le type d'accommodement qui satisferait à la fois les Sourd-es signeur-es et oralistes. Mais surtout, il n'y a pas de systématisation pour assurer l'accessibilité (Downey, 2008 : 26).

Le langage cinématographique constitue sans doute une possibilité fantastique pour l'écriture des LS, ces langues tridimensionnelles. Mais en tant que production culturelle, le cinéma est aussi un site de pouvoir, notamment à travers les questions d'accessibilité et les représentations qu'il véhicule à l'écran. Je reviendrai sur le sous-titrage et l'accessibilité dans la prochaine section, m'attardant pour l'instant aux représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran.

2.5.2 Les représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran

C'est à travers une réflexion critique à l'égard des représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran que j'ai produit la BD. Sans prétendre faire un portrait complet ou une analyse détaillée ni des représentations culturelles des personnes sourdes et des LS, ni du Cinéma Sourd, il s'agit de les présenter brièvement.

John Schuchman (1988) et Guy Jouannet (1999) proposent une analyse critique d'un corpus cinématographique et télévisuel¹²⁷ en se penchant notamment sur les répercussions de l'industrie et de son développement sur les personnes et les communautés sourdes et sur les stéréotypes perpétrés à leur endroit¹²⁸. Parmi leurs principaux objets de critique figurent les représentations de la surdité et de la

percevait des indices sonores révélateurs de l'action ou de celle à venir (voir Geduld, 1975 et King, 1984 in Downey, 2008 : 19).

¹²⁷ Les deux auteurs recensent un bon nombre de films, séries télévisées et documentaires, trop nombreux pour énumérer ici.

¹²⁸ Schuchman (1988) s'intéresse principalement au cinéma de fiction américain d'Hollywood de 1902 à 1986 alors que le livre de Jouannet (1999), plus récent, offre des pistes intéressantes d'analyse en incluant la télévision et le cinéma européens contemporains. Klobas (1988) et Norden (1994) abordent les représentations du handicap à la télévision et dans les films, mais j'ai choisi ici de me pencher spécifiquement sur les représentations sourdes.

sourditude à l'écran. Outre le cinéma de fiction, la télévision et le documentaire ont permis de représenter une diversité de personnages sourds à l'écran, tout en s'articulant à travers différentes matrices de pouvoir marquant de façons singulières et significatives ces représentations (Jouannet, 1999; Schuchman 1988).

Les représentations culturelles de la surdité et des personnes sourdes s'inscrivent dans une cartographie de relations de pouvoir au sein de cultures entendants et à travers laquelle elles s'articulent. Dans la foulée des *Cultural Studies*, elles peuvent être appréhendées dans une perspective critique, notamment en s'intéressant à la culture populaire¹²⁹ comme un lieu de tensions politiques forgeant de diverses façons les subjectivités (Bennett, 1986; Lahire, 2006; Hall, 2008; Lauretis, 1984) :

Il n'existe pas de culture populaire authentique et autonome échappant au champ de forces des relations de pouvoir et de domination culturels [...] [l]es industries culturelles ont en effet le pouvoir de réélaborer et de refaçonner ce qu'elles représentent et, à force de répétition et de sélection, d'imposer et d'implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique (Hall, 2008 : 120).

Tout comme les représentations culturelles des personnes handicapées sont constitutives de ce que nous pouvons envisager comme étant de l'ordre du possible et de l'intelligible (Sandell, Dodd et Garland-Thomson, 2010; Garland-Thomson, 2011), il en va de même pour les représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran (Jouannet, 1999; Schuchman 1988). En effet, « le cinéma est directement impliqué dans la production et la reproduction des significations »* (de Lauretis, 1984 : 37), lesquelles œuvrent de façon subliminale (Acland, 2012) ou latente (Haller, 2010). Si le terme « subliminal » peut être employé à divers escient (Acland, 2012 : 134), « il signifie que quelque chose peut nous arriver sans le savoir, inconsciemment »* (*ibid.* : 18). Loin de moi l'idée de prétendre que les audiences ne sont pas capables de critiquer les productions culturelles avec lesquelles elles interagissent, il me semble toutefois pertinent de saisir la portée du cinéma au sein des médias comme un lieu où les gens comprennent des réalités en dehors de leur expérience personnelle (Haller, 2010 : 27). Dans un contexte social actuel où les informations à l'égard de la surdité et des personnes sourdes sont forgées largement par les perspectives médicales, c'est en multipliant les types de représentations culturelles, il me semble, que des perspectives critiques pourront être davantage encouragées. Les représentations culturelles dans l'industrie cinématographique, les arts et la littérature sont autant de lieux qui diffusent des perspectives informant la connaissance que nous avons du monde et, plus particulièrement ici, les représentations que se font les personnes entendants des personnes sourdes ainsi que celles que ces dernières se font d'elles-mêmes.

¹²⁹ Sur la question de la culture populaire, on peut se référer, entre autres, à Parker (2011), Bennett (1986) et Storey (2006).

De 1902 à 1986, peu de films ont mis en scène des rôles sourds interprétés par des Sourd-es (Schuchman 1988); citons, en France, *Chéri-bibi* (Mathot, 1938), et aux États-Unis, *You'd be surprised*¹³⁰ (Rosson, 1926) et *Children of a Lesser God*¹³¹ (Haines, 1986). Dans ce dernier, Sarah (Marlee Matlin) articule ce qui est probablement une première dénonciation cinématographique de l'appropriation culturelle des Sourd-es :

Je veux être liée aux autres, mais toute ma vie les gens ont parlé pour moi : elle dit, elle veut dire, elle veut. Comme s'il n'y avait pas de Je. Comme s'il n'y avait personne qui pouvait comprendre. Avant que vous me laissiez être un individu, un Je, comme vous êtes, vous ne serez jamais capables de venir dans mon silence et de me connaître* (Medoff, 1980 : 84 in Schuchman, 1988 : 85).

Dans les années 1990, cinéma et télévision commencent à mettre en scène davantage de comédien-nes sourd-es (Jouannet, 1999 : 7) et, depuis les années 2000, les personnages sourd-es sont de plus en plus présents dans les programmes télévisés (Foss, 2014 : 437). Vers les années 2000, la conception de rôles féminins par des réalisatrices contribue au développement de représentations plus diversifiées de la sourditude, en proposant d'autres agencements de représentations et de significations. Certes, il y avait eu des femmes sourdes à l'écran auparavant mais ces rôles féminins ont été souvent présentés à travers une conception androcentriste¹³², en ce que « le cinéma dominant confine la femme dans un ordre social particulier et naturel, la met en scène dans certaines positions signifiantes et significatives, la fixe dans une certaine identification »* (De Lauretis, 1984 : 15). En diffusant des représentations de figures féminines, lesbiennes et transgenres, certaines œuvres proposent ainsi d'autres perspectives sur la sourditude. Concernant les téléseries réalisées par des femmes, pensons entre autres au rôle de Jodi Lerner (Marlee Matlin), une femme lesbienne dans *the L Word*¹³³ (Chaiken, 2006-2009) ou de Daphne Vasquez (Katie Leclerc), une adolescente hétérosexuelle dans *Switched at Birth* (Weiss, 2011-2012). Dans le domaine du documentaire, citons à titre d'exemple le parcours transsexuel d'Austin dans

¹³⁰ Bien que Granville Redmond ait joué dans plusieurs films, notamment aux côtés de Charlie Chaplin, c'est le seul où il incarne un rôle sourd ou, plus précisément, un personnage faisant semblant d'être sourd (Schuchman, 1988 : 23-26).

¹³¹ Dans la pièce de théâtre française *Les enfants du silence* (Dalric et Beskardes, 1993), l'actrice Sourde Emmanuelle Laborit interprète Sarah.

¹³² Celle-ci se traduit non seulement au niveau du traitement visuel, mais au niveau de la représentation de certaines caractéristiques attribués aux femmes. Au sujet de cette dernière, on se doute que le thème d'un film comme *Eyes of a Stranger* (1981), où la protagoniste, une femme sourde, aveugle et « muette » retrouve ses sens après un viol (Schuchman, 1988 : 102-103), aurait été traité différemment dans une perspective féministe. *Johnny Belinda* (1948) mettait également en scène le viol d'une femme sourde (Schuchman, 1988 : 55), dépeignant ainsi l'agencement de la féminité et de la surdité comme l'apogée de la vulnérabilité.

¹³³ *The L Word* figure parmi les rares productions audiovisuelles à montrer la sexualité chez une personne sourde dans un regard autre que celui du viol.

Austin Unbound (Greenwood, 2011) et celui de la slameuse Aneta Brodski¹³⁴ dans *Deaf Jam* (Lieff, 2010).

Par ailleurs, *Switched at Birth* (Weiss, 2011-2012) et *Sue Thomas: F.B.Eye* (Johnson et Johnson, 2002-2005) seraient les seules séries mettant en scène plus qu'un seul personnage sourd et représentant des personnes sourdes à tous les épisodes (Foss, 2014 : 428-430). Si les deux séries sensibilisent le public aux particularités de la communication sourde, *Switched at Birth* déconstruit particulièrement de nombreux préjugés et stéréotypes sur la surdité et la sourditude à l'écran, en figurant parmi les rares productions culturelles grand public qui abordent diverses composantes des cultures sourdes et des enjeux propres aux communautés sourdes. Signer, signer en parlant, parler, écrire, pointer, gesticuler, lire sur les lèvres... la diversité des moyens de communication utilisée par les personnages de *Switched at Birth* résonne avec celle de la vie quotidienne des personnes sourdes et malentendantes qui, la plupart du temps, naviguent entre ces divers modes (Foss, 2014 : 441). Irrité que sa copine ait commandé pour lui au restaurant, Emmett lui répond à un moment : « Pointer, texter et gesticuler est la manière que je me connecte au monde. Ce gars avait à comprendre comment interagir avec moi sans parler? Et alors? Il va survivre »* (Foss, 2014 : 441). Cette scène contraste fortement avec tous les films où les personnages entendant-es parlent pour les personnages sourd-es.

En 2012, Marie-Claude Paradis-Vigneault remarquait que « la réalité culturelle et la vie communautaire des Sourds n'a, jusqu'à ce jour, jamais été représentée dans les productions télévisuelles, théâtrales ou cinématographiques québécoises » (2012 : 131). Certes, deux femmes sourdes ont interprété des rôles sourds : Chantal Giroux dans le rôle de Sara dans le film *Un crabe dans la tête* (Turpin, 2001) et Marie-Anna Ruël dans le rôle de Laure-Marie Gagnon, une jeune sourde dans la télé-série *30 vies*¹³⁵ (Larouche, Radio-Canada, 2012), mais ces représentations ne semblent pas aborder la dimension culturelle de l'appartenance sourde. Bien qu'il y soit question à quelques reprises de la communauté sourde, la pièce *Tribus* (Raines, 2014) présentée au théâtre La Licorne à Montréal mettait en scène des entendant-es interprétant des rôles sourds. Du côté du documentaire, il semble qu'il aura fallu attendre plusieurs années après *La surditude* (Dion, 1981) et *Mordicus ou Des Sourds tels quels* (Ricard, 1981) pour que d'autres documentaires soient réalisés, tels que *S'entendre pour s'entendre* (Tremblay et ADSMQ, 2006), *Les mots qui dansent* (Massicotte, 2014) et *Femmes sourdes, dites-moi* (Boivin, 2015).

¹³⁴ Avec Michelle Banks, Aneta Brodski représente l'une des rares figures de femmes sourdes racisées.

¹³⁵ Diffusée sans sous-titres sur tou.tv.

2.5.1.2 Stéréotypes et audisme dans les représentations cinématographiques

Les représentations cinématographiques de personnes sourdes et des LS présentent parfois des stéréotypes et certaines formes d'audisme. Bien que tout un chacun puisse exercer une critique des diverses représentations culturelles, force est de constater que les films comportant des personnages sourds à travers divers stéréotypes ou traitements cinématographiques audistes présentent le risque de renforcer les croyances que de telles représentations reflètent les réalités sourdes (Avon, 2006 : 186). À part le traitement victimisant, une forme caractéristique à la majorité des représentations capacitistes des personnes handicapées, Schuchman (1988) remarque, parmi quelques 150 films hollywoodiens, des stéréotypes spécifiques aux personnes sourdes : le mutisme, l'expertise en lecture labiale¹³⁶, la découverte de la parole comme symbole de succès¹³⁷, le parler parfait¹³⁸, la dépendance envers une personne entendante et la dépression liée à la solitude¹³⁹ figurent parmi les six stéréotypes qu'il recense.

Certain-es auteur-es ont comparé les Sourd-es à une communauté ethnique (Schuchman, 1988 : 8). L'un des intérêts à saisir la différence épistémologique entre la catégorie sourd comme handicap ou comme minorité culturelle réside entre autres, pour l'auteur, dans la question éthique de la légitimité de la représentation d'une personne sourde par un-e acteur, actrice, entendant-e¹⁴⁰. À cet égard, Schuchman compare la question à celle de la performance de rôles Noirs par des Blancs à l'ère ségrégationniste (1988 : 69). C'est l'élément linguistique dont il faut tenir compte ici : de fait, le manque de maîtrise tant des signes que de l'épellation gestuelle et le confinement du personnage à une

¹³⁶ À titre d'exemple, le rôle de Sue Thomas (Deanne Bray) dans la série *Sue Thomas: F.B. Eye* (Johnson et Johnson, 2002-2005) et celui de Carla Bhem (Emmanuelle Devos) dans le film *Sur mes lèvres* (Audiard, 2001) sont construits notamment sur le stéréotype classique de l'experte en lecture labiale. Pourtant, la lecture labiale est loin d'être une méthode parfaite : difficile, elle exige un effort considérable dont peu de films font état.

¹³⁷ La parole comme symbole de succès perpétue l'audisme ancré dans l'ostracisme des LS, réprimées par un oralisme que plusieurs Sourd-es sont loin de voir comme un gage de succès vu les conséquences du congrès de Milan.

¹³⁸ Entre autres, Schuchman remarque qu'aucun film ne fait entendre la voix d'une personne sourde, à part celle d'enfants que l'éducation oraliste tâchera bien de guérir (Schuchman, 1988 : 45-46). Des téléséries comme *L Word* et *Switched at Birth*, font entendre les voix de certaines personnes sourdes.

¹³⁹ Notons par exemple, qu'à quelques exceptions près, les films ne représentent pas de couple sourd ou de relation d'amitié entre deux personnes sourdes (Schuchman, 1988 : 48, 59, 68).

¹⁴⁰ À titre d'illustration, en 1968, l'acteur entendant Alan Arkin reçoit un *Academy Award* pour son interprétation de Singer, le personnage sourd dans *The Heart is a Lonely Hunter* (Miller, 1968), une reconnaissance perçue comme insultante alors que la communauté sourde découvre depuis peu les acteurs et actrices Sourd-es formé-es au National Theatre of the Deaf (Schuchman, 1988 : 68-69). Le problème est toujours d'actualité, comme le suggère un cas récent documenté par DHN, une émission bihebdomanaire bilingue en ASL et en anglais : en 2015, un Tweet avec le hashtag #DeafTalent devient viral suite à l'embauche d'une actrice entendante pour performer un rôle sourd dans le film *Medeas* (DHN, 2015; Rachel Marie, 2015).

mutité factice sont deux arguments expliquant le caractère problématique voire discriminatoire de la représentation d'un rôle sourd par un-e entendant-e¹⁴¹.

Plusieurs recherches ont documenté la prédominance du modèle médical de la surdité dans les journaux, la littérature, le cinéma et la télévision (Avon, 2006; Foss, 2014; Kincheloe, 2010; Schuchman, 1988). Dans son étude sur les représentations de la surdité et des personnes sourdes à la télévision, Katherine A. Foss (2014) remarque que même si bien souvent le modèle médical prédomine, présentant des personnages sourds vulnérables, ou idéalisant l'implant cochléaire comme une cure de la surdité¹⁴², il existe en parallèle des émissions ou des épisodes de téléseries dépeignant les personnes sourdes dans une perspective culturelle, notamment lorsqu'elles mettent en scène plusieurs rôles de signeur-es (Foss, 2014 : 426). Contrairement au cinéma, la télévision a déconstruit beaucoup de préjugés et stéréotypes (Schuchman, 1988 : 103), bien qu'elle continue tout de même à en véhiculer (Rayman, 2010; Foss, 2014). Toutefois, ces préjugés et stéréotypes ne sont pas propres à la télévision; par exemple, les cas de figures montrant des personnages sourds comme étant moins capables que les personnages entendant-es, notamment en les situant sans emploi ou occupant des emplois en-deçà de leurs qualifications trouvent leur corolaire dans la vie quotidienne, où la discrimination en milieu de travail existe bel et bien (Shaw, 2012; Foss, 2014 : 438). Par ailleurs, certains documentaires ont permis de faire connaître l'audisme non seulement auprès des sourd-es, mais auprès des entendant-es¹⁴³.

Dans son article sur les effets des techniques de traitement visuel sur la représentation des LS à la télévision, Jennifer Rayman (2010) se penche sur six séries télévisées américaines, dont trois mettent en scène des personnages présents tout au long de la saison¹⁴⁴, alors que trois autres¹⁴⁵ n'ont programmé qu'un seul épisode mettant en scène un rôle sourd. Dans une analyse comparative, l'auteure remarque que c'est ironiquement dans ces trois derniers que les « personnes sourdes sont représentées en relation les unes avec les autres comme membres d'une communauté et d'une culture vibrante, ancrée dans la langue des signes »* (Rayman, 2010). Ainsi, bien que Jodi Lerner, par exemple, apparaisse dans 27 épisodes de *The L Word*, seuls deux d'entre eux la montrent avec d'autres personnages sourds, alors

¹⁴¹ La performance de rôles handicapés par des personnes capables (*able bodied*) a également été analysée par certain-es auteur-es dans le champ des *Disability Studies*. Entre autres, Safran (1998), Nelson (2011) et Haller (2010) abordent la question de la représentation du handicap dans le cinéma et les médias.

¹⁴² Kincheloe (2010) aborde précisément cette question.

¹⁴³ Citons entre autres le documentaire *Audism Unveiled* (Bahan, Bauman et Montenegro, 2008), le court-métrage *Audism* (Visco, 2006) et une entrevue avec Ben Bahan (SVRS, 2015).

¹⁴⁴ Les téléseries *Weeds* (Saison 2, 2006), *Jericho* (Saison 1, 2006) et *The L Word* (Saison 4, 2007)

¹⁴⁵ « Silent Night » de *CSI: New York* (Saison 3, épisode 12, 13 décembre 2006), « Silencer » de *Law and Order: Criminal Intent* (Saison 6, épisode 18, 3 avril 2007) et « My Words of Wisdom » de *Scrubs* (Saison 6, épisode 16, 12 avril 2007).

que dans *CSI* et dans *Law and Order*, les épisodes entiers sont consacrés aux réactions de divers personnages sourds d'une famille à propos du sujet controversé de l'implant cochléaire (*idem*). Toutefois, Foss (2014) remarque que lorsque les personnages sourds et malentendants apparaissent uniquement dans un épisode d'une télésérie, c'est généralement le seul épisode abordant le thème de la surdité (Foss, 2014 : 430).

À l'égard du traitement des LS à l'écran, Rayman (2010) recense au moins trois techniques cinématographiques qu'elle qualifie d'audistes : l'utilisation simultanée de la parole et des signes; le rognage d'une scène ayant pour conséquence de dévaloriser le propos signé; la traduction ou non (par des sous-titres ou l'interprétation) (*idem*). Concernant la première technique, communément appelée pidgin, ce mode de communication est pourtant utilisé par certaines personnes sourdes et malentendantes. Toutefois, dans une perspective sourdienne, le pidgin est considéré comme une déformation audiste des LS. Par exemple, si en présence de personnages sourds, plusieurs personnages entendant-es signent, ils le font bien souvent en suivant la structure de l'anglais et avec une vitesse débutante, ce qui ne rend pas la complexité de la langue signée, en l'occurrence l'ASL (Rayman, 2010; Foss, 2014 : 441).

Au sujet du rognage d'une scène, Rayman (2010) analyse le traitement cinématographique de l'interrogatoire de Gina (Marlee Matlin) dans l'épisode de *CSI*, où plusieurs gros plans mettent l'accent sur les signes tout en les rendant inintelligibles, et conclut :

[...] à certains égards, cela peut être considéré comme une exotisation des signes qui les rend surréalistes, en attirant l'attention sur les [...] signes et en les objectivant. Une telle objectivation peut sembler anodine pour une audience entendante non signee ou pour le producteur, perçue comme une simple matérialisation de l'étonnement ressenti face à une communication signée mouvant à un rythme soutenu* (Rayman, 2010).

Pour offrir un point de comparaison, à moins d'être un film expérimental (ce qui n'est pas le cas dans l'épisode analysé par Rayman), un film dont les mots en français seraient tronqués serait susceptible d'offenser un public francophone.

Finalement, parmi les traitements audistes dans les représentations des LS à l'écran, la question de la traduction soulève également quelques enjeux. Parmi la littérature recensée, trois techniques possibles peuvent être employées pour traduire les LS : le sous-titrage, l'interprétation par un autre personnage ou l'inaccessibilité aux audiences non signees (Rayman, 2010; Schuchman, 1988). Alors que la première permet une certaine accessibilité au propos signé – dans la mesure où l'on connaît soit la LS à l'écran soit la langue des sous-titres –, les deux dernières s'avèrent problématiques.

Certains films comme *Johnny Belinda* (1948) et *Children of a Lesser God* (Haines, 1986) ont utilisé l'interprète comme moyen de faire saisir une partie des propos des personnages sourds par l'audience entendante¹⁴⁶ (Schuchman, 1988 : 53-54, 85). Or, bien que *Johnny Belinda* (1948) fût acclamé par la communauté sourde comme l'un des premiers films à mettre en scène un rôle sourd faisant un usage adéquat d'une langue des signes, il perpétue le stéréotype de la dépendance des Sourd-es à l'égard des entendant-es puisque c'est le docteur qui sert d'interprète (Schuchman, 1988 : 53-54). Certes, dans la vie de tous les jours, les Sourd-es sont habitué-es de communiquer entre autres grâce aux services d'interprètes professionnel-les, mais dans le cas d'un tel traitement cinématographique, leur propos étant médiés par une tierce personne plutôt que par le sous-titrage, cela ne permet pas aux personnes sourdes de « parler », de s'exprimer en leur nom propre.

Quant à la troisième technique, dans la majorité des films « parlants », les scènes signées ne sont pas sous-titrées, limitant ainsi considérablement la compréhension du propos par l'audience entendante, et les scènes parlantes ne sont pas sous-titrées, limitant l'accès des personnes sourdes aux films qui traitent pourtant de la surdité et de personnes sourdes (Jouannet, 1999 : 6). Lorsque la technique d'inaccessibilité aux propos signés est employée, elle peut revêtir différentes significations. Elle peut signifier une « dévalorisation de la communication signée¹⁴⁷ »* (Rayman, 2010), un respect de l'impertinence du propos¹⁴⁸, ou encore une reconnaissance du fait que « les personnes Sourdes ont le droit d'être visibles [...] en utilisant leur propre langue sans accommoder les personnes entendantes¹⁴⁹ »* (*idem*).

Dès lors, la représentation de personnages sourds et des LS à l'écran s'opèrent à travers « des choix de techniques faits au tournage et au montage [qui] peuvent saper subtilement les représentations positives des “voix” sourdes, particulièrement pour un public sourd »* (*idem*). Ainsi, face aux divers stéréotypes présents sur les écrans et face aux techniques conventionnelles de tournage et de montage pouvant être audistes et avoir comme conséquence de « réduire au silence » les « voix » sourdes, des réalisateurs et réalisatrices sourd-es mettent en œuvre des pratiques différentes, que les producteurs et productrices

¹⁴⁶ Notons que la publicisation de ces deux films ne fait aucunement mention de la surdité qu'ils abordent, mettant plutôt l'accent sur le viol auquel la protagoniste survit (*Johnny Belinda*) ou sur l'histoire d'amour (*Children of a Lesser God*) (Schuchman, 1988 : 55, 83).

¹⁴⁷ Dans la mesure où le propos signé est en avant-plan et que s'il avait été oral, l'audience l'aurait compris.

¹⁴⁸ Prenons l'exemple de *Switched at Birth* (Weiss, 2011-2012), où dans certaines scènes on voit des personnages figuratifs signer en arrière-plan, une situation qu'on pourrait comparer, par exemple, à une scène où des personnages figuratifs entretiennent une conversation en arrière-plan d'une scène sans que les entendant-es ne puissent capter les propos.

¹⁴⁹ Le hic, ici, est qu'elle n'est alors accessible qu'aux personnes sourdes comprenant cette langue particulière puisqu'il existe plusieurs LS.

entendant-es souhaitant porter à l'écran des rôles sourds gagneraient à s'inspirer (Rayman, 2010; Christie *et al.*, 2006).

2.5.3 Le cinéma sourd

Recensant à la fois des documentaires, des films pour enfants, des récits, des animations, des films muets et des films étudiants, le cinéma sourd prend véritablement son envol dans les années 2000. De plus en plus de réalisateurs et de réalisatrices sourd-es reconnaissent et utilisent le terme cinéma sourd (Norman, 2008) et de plus en plus d'acteurs et d'actrices sourd-es sont connu-es¹⁵⁰. Ce dernier se déploie notamment dans un nombre grandissant de festivals de films sourds un peu partout à travers le monde¹⁵¹ (annexe III).

Lorsque Montenegro (2006) et Norman (2005) se sont posé la question « Qu'est-ce que le cinéma sourd? » (Montenegro, 2006 et Norman, 2005 in Christie *et al.*, 2006 : 96), ce fut en ASL, pour l'instant, et leurs réflexions n'ont pas été traduites ni en anglais ni dans une autre langue orale et écrite. Christie *et al.* (2006) se posent une question similaire :

Quels sont les modèles cinématographiques que les réalisateurs, réalisatrices sourd-es utilisent pour exprimer le monde du peuple de l'œil? ». Sommairement, le cinéma sourd pourrait être défini comme cet ensemble de films « fait par et pour les personnes sourdes [...], qui a souvent pour thèmes les relations entre les sourd-es et les entendant-es et sourds, l'incapacité d'entendre, l'histoire sourde, la cure de la surdité et la langue des signes* (Berke, 2009).

Plus nuancée, l'analyse de Karen Christie *et al.* (2006) définit le langage cinématographique sourd en regard de la spécificité des LS, tout en esquissant une mise en lien entre ces dernières et la structure de certains films sourds, parmi le corpus ciblé par les auteures au sein d'un programme de festival de cinéma sourd (*ibid.* : 97-98). En étudiant l'esthétique particulière de ce genre cinématographique à travers les principes de l'art sourd rassemblés en 1989 dans le *Manifeste De'VIA* (annexe II), elles remarquent entre autres que les représentations visuelles des sons et des voix de personnes entendant-es ainsi que les représentations des sujets sourds diffèrent des représentations entendant-es (*ibid.* : 100-101).

¹⁵⁰ Aux États-Unis, citons entre autres Marlee Matlin, Lou Ferrigno, Michelle Banks, Howie Seago, Deanne Bray (Deaf Linx, s/d).

¹⁵¹ Bien que le *Deaffest Film*, le premier festival de films sourds, est organisé en Angleterre en 1998, plus 50 % des festivals de films recensés ont vu le jour à partir de 2010. L'organisation de conférences et d'événements sur le cinéma sourd illustre également la naissance de ce nouveau genre cinématographique : parmi d'autres, citons *Hollywood Films & Deaf Films: Past, Present, and Future* (California State University, 2005) ou encore l'exposition *Deaf Filmmakers* au Deaf Culture Centre de Toronto (Norman, 2008).

En s'inspirant des films réalisés par des groupes sous-représentés au cinéma (les personnes racisées, genrées, minorisées sexuellement, du tiers monde et en situation de handicap), Christie *et al.* soulignent que ce sont les Noir-es qui furent les premier-es à se donner les moyens de faire du cinéma (2006 : 92). Cependant, cela prit un certain temps avant que celui-ci ne fasse l'objet d'un intérêt dans les études médiatiques et cinématographiques (Stewart, 2009), ce qui expliquerait peut-être que la littérature sur le cinéma sourd soit encore rare à ce jour.

Professeure au département de Communication de l'Université Gallaudet et ex-directrice du département de télévision, photographie et médias numériques à cette même université, Jane Norman (2008) fait une distinction entre le cinéma à propos de la surdité et le cinéma sourd : « l'un est un cinéma grand public en besoin de rôles types comme de grain à moudre pour le moulin mercantile, l'autre est un cinéma marginal servant à nourrir et développer une image de soi culturellement marginalisée »* (Norman, 2008). Pour l'auteure, la richesse du cinéma sourd se situe à la fois dans sa contribution à la représentation de la sourditude et dans l'harmonisation entre la modalité cinématographique et la modalité linguistique des LS :

Ces films [...] nous aident à définir qui nous sommes et, finalement, à nous faire sentir connecté-es et cela est si important. Si ces films n'existaient pas, comment pourrions-nous montrer la manière de vivre des Sourd-es? Comment pourrions-nous montrer ce à quoi la langue des signes ressemble? Vous ne pouvez pas faire un enregistrement sonore de la langue des signes [et] une photographie ne nous montre que des images figées : il faut saisir le mouvement. La seule façon de saisir pleinement l'ampleur de notre langue, c'est en la captant sur un film, point final. Nous nous sentons automatiquement en lien avec le film car il capture la façon dont nous nous exprimons par le mouvement dans notre langue. Nous ressentons cette connexion avec le film de manière intuitive* (Norman, 2008).

Pour Norman (2005), l'authenticité culturelle demeure un élément central dans la détermination de ce qui peut être considéré comme du cinéma sourd (2005 in *ibid* : 93). Si, « [d]e toute évidence, l'émergence de films sourds a apporté encore plus de questions sur les techniques du cinéma, sur la sensibilité culturelle, les interprétations, la narration visuelle et l'authenticité de la représentation »* (*ibid.* : 103), il y a lieu d'espérer qu'une plus grande littérature pourra éventuellement outiller une analyse plus étoffée du cinéma sourd.

À part les premiers films entièrement produits en LS datant des années 1970 – *Deafula* et *Think Me Nothing* (Wolfe, 1975) – et quelques rares films dans les années 1990, il faudra attendre le tournant des années 2000 pour voir une plus grande expansion de films entièrement tournés en LS. Des maisons de production de films en LS gérées par des personnes sourdes ont « vu le jour », permettant ainsi le développement d'un nouveau genre cinématographique susceptible de répondre aux désirs des

audiences sourdes de voir non seulement des rôles sourds parmi les films entendants contemporains¹⁵², mais des productions entières où toute la distribution est assurée par des Sourd-es. ASL Films est fondé en 2005 aux États-Unis par les artistes sourd-es Mark Wood et Mindy Moore. Des films documentaires et de fiction y sont de plus en plus réalisés, comme par exemple ceux de Jules Dameron (Dameron et Deaf Women in Film, 2010, 2011a, 2011b; Dameron, 2012a, 2012b; Johnson, 2012) et Martha Anger (2011). Depuis la création par Sylvain Gélinais en 1999 au Québec, Cinéall¹⁵³ a produit environ treize vidéos amateurs (CPS, 2012). Le seul film canadien en LS que j'ai recensé est *Interface*, une science-fiction entièrement en ASL (Deguire, 2011).

Finalement, la difficulté de distribution des films figure parmi les défis que rencontre le cinéma sourd (Norman, 2008). À cet égard, le budget des productions, la programmation des films par des festivals et la couverture médiatique influencent certainement leur mise en marché¹⁵⁴. Un autre défi consiste en l'accessibilité du cinéma sourd. Malgré toute l'importance et l'intérêt de la culture cinématographique par et pour les Sourd-es, la production de films en LS ne répond pas nécessairement à la diversité des audiences sourdes (Downey, 2008 : 38-39). De fait, la grande majorité des personnes sourdes ne signe pas (Daigle et Parisot, 2006). Dès lors, tant les films entendants que les films sourd-es sont inaccessibles pour celle-ci, à moins d'être sous-titrés.

Les sections 2.3 et 2.4 ont permis d'aborder certaines analyses de l'écriture, de la modalité linguistique incorporée des LS, de la vidéographie ainsi que des mondes bédésque et cinématographique comme autant de dimensions forgeant la production de la recherche-crédation à plusieurs égards. Cette pluralité de *media* interrogent les manières dont la BD* s'inscrit en résonances avec différents univers médiatiques.

Alors qu'on utilise les expressions « lire une BD » et « regarder un film » : une simple réflexion sur le verbe permettant de qualifier la manière de recevoir, percevoir la BD* a soulevé des interrogations quant à sa forme. En LSQ, la configuration manuelle des signes *lire* et *visionner* étant la même, un jeu de mots (jeu de signes?) permet d'amalgamer ces signes dans le mouvement afin de suggérer un visionnement-lecture de la BD. La situation de la BD aux confins de la littérature, du cinéma et de la BD pose quelques autres questionnements qui feront l'objet de la prochaine section.

¹⁵² À titre d'exemple, *Chieko* incarnée par l'actrice entendante Rinko Kikuchi dans *Babel* (Gonzalez Inarritu, 2006) ou *Christina* interprétée par l'actrice entendante Catalina Sandino Moreno dans *Medeas* (Pallaoro, 2013).

¹⁵³ C'est d'ailleurs au studio de Cinéall que la BD a été tournée.

¹⁵⁴ À titre d'exemple, le documentaire américain *See What I'm Saying* (Scarlet, 2009) a été sélectionné à 11 festivals et acclamé par la critique dans le *New York Times* ainsi que le *Los Angeles Times*.

2.6 Un contexte médiatique aux confins de la littérature, du cinéma et de la BD.

La production de la BD se trouve en tension entre, d'une part, la modalité linguistique des LS et, d'autre part, les codes de la littérature, du cinéma et de la BD¹⁵⁵. Comme mentionné précédemment, cette tension s'est manifestée à plusieurs égards. Je voudrais m'attarder ici sur trois autres enjeux que sont l'usage de phylactère comme technique de traduction des LS et de déconstruction du sous-titre, l'approche documentaire ainsi que la temporalité et la spatialité de l'œuvre.

2.6.1 Les phylactères: une déconstruction du sous-titre

Parmi les codes de la BD, les phylactères sont l'un des codes permettant l'écriture du propos. Dans le cas de BD entendantes, le protagoniste dessiné peut s'exprimer entre autres par bulles de textes ou de pensée. La production d'une BD* bilingue soulève forcément le traitement du bilinguisme au sein de l'œuvre. Tout d'abord, les protagonistes n'y étant pas dessinés mais désignés, la vidéographie de la LSQ permet de réserver l'usage des phylactères pour une langue typographique, comme le français. L'usage du phylactère constitue l'un des principaux codes situant la BD* dans l'univers bédéesque. En effet, j'aurais pu produire simplement une vidéo documentaire bilingue en utilisant le sous-titrage comme technique pour traduire les LS. En abordant brièvement quelques éléments du sous-titrage, j'expliquerai également mon choix de ne pas utiliser cette technique au sein de la création.

Si les films muets comprenaient parfois des intertitres, le sous-titrage comme tel a vu le jour peu de temps après le lancement de *The Jazz Singer*, à la naissance du cinéma parlé (Caasem, 2012; Downey, 2008 : 17). À la fin des années 1920, début 1930, le tiers des revenus de l'industrie américaine du film provient du marché étranger, entre autres avec les films français et allemands (Downey, 2008 : 27). À cette époque, des pays comme la Pologne et l'Égypte diffusent des films étrangers en créant des intertitres afin de traduire les dialogues dans la langue locale, une solution peu coûteuse. Mais à un temps où le son est maintenant encodé avec l'image, cette pratique crée toutefois des arrêts sonores désagréables (*idem*). D'autres stratégies sont alors explorées, mais elles ne conviennent pas forcément : tourner le film à nouveau, avec des acteurs qui parlent anglais (trop dispendieux) ou encore diffuser les sous-titres sur un écran juxtaposé (peu propice aux films avec beaucoup de dialogue puisque l'œil doit se promener d'un écran à l'autre). C'est finalement le *Moviola*¹⁵⁶ qui permettra la création de verbatim

¹⁵⁵ Dans les faits, elle s'inscrit en résonance avec plusieurs autres univers, je proposerai quelques pistes de réflexion à l'égard du processus transmédiatique de la BD* en conclusion.

¹⁵⁶ Herman Weinberg, un musicien qui adaptait les partitions d'orchestre accompagnant les films afin de les adapter à de plus petits ensembles de chambre aux États-Unis, s'était retrouvé sans emploi avec l'arrivée de films parlants. Il se recycle alors dans la production de sous-titres, ses origines lui permettant de traduire les films allemands en anglais (Downey, 2008 : 17).

des dialogues et voix narratives en vue de faire les sous-titres. À la fin des années 1940, Hamilton développe une nouvelle technique de projection double sur un seul écran : la bande de film et la bande de sous-titres. Puis, deux inventions (norvégienne et hongroise), permettront ensuite, à l'aide de procédés chimique ou thermiques, de joindre la bande de sous-titres à la pellicule filmique (Ivarsson, 1992 : 24-25 in Downey, 2008 : 28). Cependant, prenant avantage des technologies sonores, le doublage fait rapidement son apparition au début des années 1930 (Luyken, 1991 in Downey, 2008 : 31).

Afin de distribuer les films étrangers, les producteurs américains doivent choisir alors entre le sous-titrage ou le doublage, le premier étant plus souvent réservé aux films d'art ou avec de longs dialogues, et le second aux films d'action¹⁵⁷ (Ascheid, 1997 : 34 in Downey, 2008 : 32). Malgré le fait que le doublage soit plus dispendieux que le sous-titrage (dix fois plus cher en coûts de production), trois principaux arguments sont invoqués pour décrier le sous-titrage : la concentration sur la lecture plutôt que sur l'action est jugée gênante; la présence de la bande de texte sur l'image est considérée comme un dommage esthétique; la plus grande popularité des films doublés auprès du public disqualifie les films sous-titrés, par le biais d'un argument de rentabilité économique (Crowther, 1960 in Downey, 2008 : 35-36).

À la suite de la Conférence des directeurs d'écoles américaines pour les sourds de 1947, Rakow, un instituteur sourd du Connecticut, entame des démarches afin de trouver des studios qui accepteraient de lui fournir leurs scripts afin qu'il développe le sous-titrage pour les élèves sourds. Alors qu'à ses débuts, le sous-titrage encodé est destiné aux pensionnats d'enfants sourds, la communauté sourde revendique au milieu des années 1950 que cette pratique soit étendue à toute la population. Avec la diffusion des VHS à partir des années 1980, certains magnétoscopes avec les décodeurs spéciaux permettent en théorie un plus grand accès aux films pour les Sourd-es (Schuchman, 2004 : 234). Au Canada, le sous-titrage encodé sera intégré par la réglementation fédérale à la télévision dans les années 1970, mais en 1982, il en coûtait environ 350\$ pour se procurer un décodeur permettant d'avoir accès aux sous-titres encodés (Comité de travail, 2005). À partir des années 1980, la standardisation des sous-titres commence à faire l'objet d'une attention particulière¹⁵⁸ (Downey, 2008 : 29, 40). Aujourd'hui, bien que des standards ISO encadrent la production de sous-titres, il reste encore beaucoup à faire pour que le sous-titrage fasse partie prenante des pratiques sociales et culturelles.

¹⁵⁷ Avec le temps, une véritable géographie des pratiques traductrices se déploie : les pays les plus grands et les plus puissants économiquement se tournent vers le doublage alors que les pays plus petits ou ayant plusieurs langues nationales sous-titrent les films, parfois même avec deux bandes de langues différentes (Kilborn, 1993, Ascheid, 1997 et Ivarsson, 1992 in Downey, 2008 : 32-33). Voir Downey (2008 : 30-34) sur la géographie et l'industrie du doublage et du sous-titrage.

¹⁵⁸ Voir NAD (2006) pour une chronologie de l'histoire du sous-titrage aux États-Unis.

Le sous-titrage permet certainement à la culture de franchir des barrières linguistiques. Si le sous-titrage interlinguistique permet à un film de voyager d'un pays à l'autre ou d'une communauté linguistique à l'autre, le sous-titrage intralinguistique agit comme technique d'accessibilité pour les personnes sourdes et malentendantes (Caasem, 2012; De Linde et Kay, 1999). Ainsi, les sous-titrages interlinguistique et intralinguistique sont analysés et appréhendés différemment : si le premier s'inscrit plutôt dans une perspective de traduction, le second est considéré presque uniquement comme une forme d'assistance technique (Norwood, 1988 et Thorn, 1990 in De Linde et Kay, 1999 : 35). Et pourtant, une telle perspective est bien réductrice lorsqu'on prend en compte l'importance du sous-titrage :

Pour moi, le sous-titrage est tout sauf «fermé¹⁵⁹». Il a changé ma vie [...] Le sous-titrage rend accessible plus que la télévision ou des films populaires, il me permet d'accéder à d'autres personnes. [...] Même si je ne peux toujours pas vraiment profiter d' [...] une salle de cinéma pour regarder un nouveau film dont tout le monde parle, je peux attendre quelques mois et ensuite le regarder à la maison, en louant le vidéo avec sous-titrage. Et alors, je ressens, encore une fois, que j'*appartiens*, que je fais partie du monde, partie de la culture américaine commune (que je l'aime ou non). [...] Avec le sous-titrage, je peux être *dans* la scène de la culture contemporaine, au lieu de simplement la regarder depuis la marge* (Brueggemann, 2001).

D'ailleurs, selon l'Association des Sourds du Canada (ASC), le sous-titrage améliore la lecture et l'écriture de personnes ayant un bas niveau de compétence en alphabétisation, aide à l'apprentissage d'une nouvelle langue pour les personnes immigrantes et permet aux francophones d'avoir plus facilement accès aux films anglophones et vice et versa. Bref, selon l'ASC (2012a), c'est 30% de la population canadienne qui bénéficierait du sous-titrage¹⁶⁰. Au vu des développements technologiques disponibles à l'heure actuelle, les retards considérables sont tributaires de facteurs d'ordre politique.

Dans le cadre de la production de l'œuvre, l'usage de phylactères permettait tout d'abord d'utiliser l'un des rares codes de la BD résistant au passage d'une BD entendante en format papier à une BD*.

¹⁵⁹ En anglais, l'expression « *closed caption* » réfère au sous-titrage encodé contrairement au sous-titrage « ouvert » de transcription en temps réel (ex : lors des reportages en direct).

¹⁶⁰ Malgré les mobilisations (telle que la Coalition pour le sous-titrage vidéo fondée en 1996 aux États-Unis) et les récents développements technologiques, seulement environ 1% des films présentés dans les cinémas étatsuniens sont sous-titrés (NAD, 2012). Au États-Unis, la *National Association of the Deaf* (NAD) a poursuivi Netflix, un géant de la distribution des contenus audiovisuels par Internet, pour omettre de fournir le sous-titrage sur la plupart de son contenu en « streaming » (Whitney, 2011). C'est en s'appuyant sur l'enfreinte à l'*Americans with Disabilities Act* que la NAD décrie la discrimination.

En France, les récentes mobilisations ont donné lieu au Plan gouvernemental 2010-2012 en direction des personnes sourdes ou malentendantes prévoyant entre autres de rendre accessible la culture, en fournissant aux salles de cinéma et de théâtre des « boucles magnétiques, projecteurs et boîtiers individuels de sous-titrage, notamment dans le cadre de l'équipement en numérique des salles de cinéma » (Unisda, 2010, mesure 43). Ce plan prévoyait également « [p]ublier en 2011 un guide pratique concernant l'accessibilité des films en salle de cinémas et des productions audiovisuelles » (Unisda, 2010, mesure 44), « [é]laborer avant la fin 2010 un référentiel de formation à l'accessibilité pour les métiers de l'image et du son » (mesure 45) et « [i]nciter à la mise en œuvre de temps forts de sensibilisation des professionnels dans le cadre d'événements emblématiques mobilisant les professionnels du cinéma » (mesure 46). Plusieurs objectifs n'ont pas encore été atteints.

Ensuite, bien que la traduction de la LSQ au français dans la BD* soit interlinguistique, l'usage de phylactères s'avérait une technique intéressante pour déconstruire la connotation d'assistance technique conférée à un sous-titrage produit dans le contexte d'une œuvre destinée en partie à un public sourd et malentendant. Ainsi, le recours aux phylactères me paraissait comme une approche novatrice dans le contexte d'une œuvre bilingue en faisant coexister écriture vidéographiée en LSQ et écriture typographiée dans les bulles.

Un autre enjeu posé par la situation de la BD aux confins de différents genres médiatiques, la tension entre le documentaire et la fiction a émergé dans la lignée des effets produits par une écriture vidéographiée.

2.6.2 Fictionnisation d'un propos documentaire

La production d'une BD recourant à l'écriture typographique et au dessin permet de documenter des réalités dans une approche de type documentaire. Parmi d'autres, Joe Sacco documente les conflits en Bosnie et en Palestine à travers des BD de type reportage qu'il conçoit grâce à une recherche documentaire à la fois visuelle (les dessins réalistes évoquent fortement les lieux mis en scène dans la BD) et factuelle (les événements relatés sont des faits historiques). Au sein des réflexions concernant l'effet de la modalité linguistique des LS, je constatai que la mise en scène de personnages dans certains récits de type documentaire exigeait des acteurs pour les personnifier. Ainsi, à travers l'esquisse de planches d'anecdotes en français, je réalisais que leur traduction en LSQ impliquerait une certaine forme de fictionnisation¹⁶¹ du propos. Si les BD entendantes permettent la mise en scène d'une pluralité de personnages dont les corps sont évoqués par le dessin, comment pourrais-je préserver la nature documentaire d'une BD* dont l'écriture en LSQ nécessite un corps? Lors de l'esquisse d'une histoire vraie (figure 32), je constatai que la mettre en scène en LSQ grâce à des signeur-es modulait significativement le propos documentaire en la situant comme une fiction. Alors qu'en français, le fait de dessiner un policier et d'y mettre dans les bulles ses propos m'aurait permis de préserver d'une certaine façon la dimension documentaire du récit, l'incarnation de ce protagoniste par un personnage signeur jouant ce rôle introduirait une certaine fictionnisation.

¹⁶¹ Bien que ce soit un néologisme, je ne l'écris pas entre guillemets pour éviter d'alourdir le texte.

Figure 32 – Esquisse d'un scénarimage [Police]

Page (Police, 1)

Case 1

Français : Un jour, dans le temps des fêtes, je roulais avec ma copine dans un petit village.

LSQ : Un jour, période Noël, village-campagne, conduire auto, blonde, assis à côté

Case 2

Français : À un moment, je vois les gyrophares dans mon rétroviseur.

LSQ : Lève yeux/tête, main D2 vers haut/droite, rétroviseur, police, lumières

Case 3

Français : Je la regarde, stupéfaite.

LSQ : Signe Y sur menton, sourcils froncés (Qu'est-ce qui se passe?)

Case 4

Français : Je m'arrête sur le bas-côté. Bulle : *Je signerai, on verra s'il nous laisse repartir!*

LSQ : Route, côté, m'arrête. Bulle : [espiègle] : « Pt1 signer, va voir! »

Page (Police, 2)

Case 1

Français : [Je baisse la vitre] (Policier) Bulle : *Permis de conduire svp* (écriture embrouillée, on devine ce qu'il dit)

LSQ : -

Case 2

Français : Bulle : *Je suis sourde. Je signe/signez-vous?*

LSQ : Pt1 sourde et signe

Case 3

Français : Le policier s'est mis à signer. Bulle : *Votre permis svp.*

LSQ : (Policier) Permis de conduire, l'a?

Case 4

Français : *Euh... dans le coffre*

LSQ : (sidérée) Euh... oui oui... dans le coffre.

Page (Police, 3)

Case 1

Français : [Devant coffre, après lui avoir tendu mon permis] *C'est rare que la police signe!*

LSQ : Rare police signe!

Case 2

Français : (Policier) *Ben oui. Mes parents sont sourds.*

LSQ : Vrai. Parents sourds.

Case 3

Français : *Ah... c'est intéressant...*

LSQ : [surprise] Hmmm... intéressant...

Case 4

Français : (Policier) *Vous avez payé votre permis de conduire?*

LSQ : Permis de conduire, payé?

Page (Police, 4)

Case 1

Français : *Je pense que oui.*

LSQ : Pense oui.

Case 2

Français : (Policier) *Je pense que non, moi.*

LSQ : Pense non.

Case 3

Français : *Zut! j'ai dû oublier...*

LSQ : Désolée. possible oublier...

Case 4

Français : (Policier) *Vous savez que c'est une amende de 450\$ normalement?*

LSQ : Sais, normalement amende 450\$?

Page (Police, 5)

Case 1

Français : *Non, je savais pas! Mais je peux vous faire un chèque pour le payer maintenant?*

LSQ : (Face de redoutement exagérée) Non, sais pas. Possible chèque donne maintenant?

Case 2

Français : (Policier) *Payez-le à la SAAQ avant lundi et ça va être beau.*

LSQ : SAAQ? Paye là, avant lundi max. Correct.

Français : *Oui, sans faute! Merci beaucoup!*

LSQ : Oui oui, sur sur. Merci beaucoup!

Case 3

Dessin uniquement. Plan d'ensemble. On voit les deux voitures, je suis debout devant la portière que je m'apprête à ouvrir.

Case 4

Français : [Dans la voiture] (copine rit aux éclats) *T'as de la chance que ses parents soient sourds, il a dû se sentir solidaire...*

LSQ : (riant) Chance! Parents sourds, possible Pt3 sent lien/solidarité.

(Leduc, 2014)

En plus du souhait d'accorder, au sein de la BD, plus de place aux rencontres avec les personnes sourdes et les membres de ma famille qu'aux récits de type autobiographique, le constat de la tension entre le documentaire et la fiction que générerait le passage d'une écriture typographiée à une écriture vidéographiée explique également le choix de ne pas aborder dans l'œuvre certaines anecdotes initialement projetées comme du contenu potentiel. La tension entre le documentaire et la fiction sera abordée au prochain chapitre lorsqu'il sera question de la traduction des rencontres en français avec les membres de ma famille. Pour l'heure, en guise de dernière réflexion proposée par ce chapitre, je souhaite réfléchir aux effets du chevauchement des genres de la BD* sur la temporalité et la spatialité de l'œuvre.

2.6.3 Différences de temporalité et de spatialité entre les codes littéraires, cinématographiques et bédésques

Les codes de la littérature et du cinéma sont sensiblement différents dans leur rapport à la temporalité. En effet, alors qu'on envisage très bien que la lecture d'un bouquin – peu importe sa forme – puisse prendre plusieurs heures, une vidéo ou un film est généralement considéré long, voire trop long après une certaine période de temps donnée. Dans le cas d'un livre ou d'une BD en format papier, le temps accordé à la lecture est géré par le lecteur ou la lectrice qui peut s'arrêter quand bon lui semble, voire échelonner sa lecture en plusieurs espaces-temps. Dans le cas d'un film, la temporalité est généralement modulée à la guise du réalisateur ou de la réalisatrice; certes, on peut arrêter un film au moment de notre choix, mais il demeure que le temps d'une scène est à la guise de la réalisation. Alors qu'on peut lire à la vitesse que l'on souhaite, le déroulement d'une scène peut difficilement être ralenti ou accéléré à notre guise.

Ainsi, en utilisant la vidéo comme forme d'écriture de la LSQ, je ne souhaitais pas réduire la durée de l'œuvre à une durée standard dans le domaine cinématographique. Neuf chapitres vidéo d'une durée de vingt minutes chacun, ajoutés au chapitre d'introduction, font un total d'environ 190 minutes, soit plus de 3 heures. Alors qu'on peut reconnaître qu'une telle durée pour lire une BD ou un livre soit tout à fait acceptable, je m'inquiétais que la longueur de la BD* puisse en rebuter certains si celle-ci devait être perçue comme une œuvre principalement filmique de par l'usage de la vidéo comme médium principal. Ainsi, j'ai souhaité inviter les gens à se mettre dans une posture littéraire afin de lire-visionner la BD* et d'appréhender le contexte médiatique en mettant l'accent sur la tridimensionnalité de la LSQ comme justificatif de l'usage de la vidéo comme forme d'écriture.

Sur le plan de la spatialité, la BD* se trouve en tension entre les codes de la bande dessinée et ceux du cinéma. Les films et les BD mobilisent souvent différentes techniques permettant de dynamiser le récit : insertion de B-roll (images connexes) tout en gardant l'audio d'un protagoniste ou utilisation de surcasses juxtaposées à des plans dessinés permettent, par exemple, une continuité du récit sans que les protagonistes figurent à l'écran ou dans les cases. Toutefois, la modalité visuelle de la LSQ ne permet pas de surimprimer des images sur le récit, qui deviendrait alors invisible et inaccessible.

Ces différents exemples illustrant les tensions entre différents codes littéraires, cinématographiques et bédésques ont forgé de façon singulière la production de la BD*.

Le chapitre 2 m'a permis d'aborder, sous différents angles, diverses dimensions du parcours de recherche-crédation, à travers la démarche de réalisation d'une BD*. Ce parcours a été tissé de multiples

réflexions et analyses, dont certaines ont pu être discutées dans le cadre de ce chapitre. Entres autres, j'y ai partagé quelques considérations qui ont forgé ma posture épistémologique ainsi que certains enjeux émergeant de mon rapport aux *media* que je mobilise et étudie dans la présente recherche-création.

Le chapitre 3 s'attarde quant à lui de façon plus précise aux diverses étapes de réalisation de la BD* *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*, tout en offrant quelques réflexions et analyses ayant émergé des prises de conscience et des défis rencontrés durant ces parties du processus. J'y aborde notamment les rencontres réalisées dans le cadre de la thèse ainsi que les différents temps de la production, la postproduction et la diffusion de la BD*.

Chapitre 3.

La production de la bande dessinée

Ce troisième chapitre s'attarde aux diverses étapes de réalisation de la bande dessinée *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*, tout en offrant quelques réflexions et analyses ayant émergé des prises de conscience et des défis rencontrés durant ces parties du processus. J'aurais pu l'appeler « terrain » de la recherche-crédation, mais cela suggérerait qu'il y était question de pratique uniquement. Toutefois, dans la production de la BD*, explorations techniques et réflexions analytiques se sont souvent enchevêtrés.

Premièrement, je présente dans ce chapitre les rencontres réalisées dans le cadre de la thèse avec quatre membres de mon entourage et cinq Sourd-es, en détaillant le choix des participant-es, le processus et le déroulement des rencontres ainsi que certaines considérations éthiques. Deuxièmement, je m'attarde à la production et à la postproduction de la BD* en documentant chacune des étapes et soulevant quelques enjeux, notamment eu égard à la traduction, à la catégorisation de la BD* et au montage. Troisièmement et en dernier lieu, j'aborde la diffusion de la BD*, en réfléchissant à l'Internet comme plateforme de diffusion qui pose entre autres des enjeux d'accessibilité et en présentant ensuite le site Internet www.BDLSQ.net sur lequel est présentée la recherche-crédation, l'équipe de production et les collaborations, tout en discutant de certains choix esthétiques et politiques et des formats de diffusion de la BD*.

3.1 Les rencontres

Tel que mentionné au chapitre précédent, la perspective d'une création rassemblant d'autres réflexions et témoignages de personnes sourdes a émergé alors que je faisais des recherches sur l'autoethnographie, une approche adoptée par le zine *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* (Leduc, 2012) à l'origine de la BD*. Comme mon expérience et les sujets que j'y abordais étaient susceptibles de faire écho à celle d'autres personnes, j'ai rapidement été portée par un élan vers des personnes sourdes que je souhaitais interroger, notamment au sujet de certains thèmes qui me préoccupent particulièrement. Puis, désirant impliquer les membres de ma famille dans un souci éthique visant à solliciter leur opinion sur certains contenus de la BD* qui les concernaient, j'ai envisagé de les intégrer davantage dans la recherche-crédation. J'ai ainsi réalisé des rencontres avec cinq personnes sourdes et quatre membres de mon entourage.

Au fil du processus, ces rencontres sont devenues le cœur de la BD. Menées dans le cadre d'une recherche, elles ont été guidées par des considérations éthiques sur lesquelles je reviendrai après avoir présenté le processus de participation des contributeurs et contributrices.

3.1.1 Participant-es

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un échantillonnage classique, il est pertinent de documenter les assises qui expliquent le choix des personnes dont j'ai sollicité la contribution dans le processus de création de la BD*. Pour reprendre les termes propres à la méthodologie de la recherche, les participant-es forment un échantillon non probabiliste et non représentatif, mais caractéristique de la population à l'étude grâce à une certaine diversité des profils (Quivy et Van Campenhoudt, 2006 : 150).

Le choix des membres de mon entourage a été relativement simple : j'ai sollicité tous les membres vivants de ma famille immédiate pour connaître leurs expériences en tant que parents et frère d'une personne sourde. Réflexion faite, j'ai également invité ma marraine à participer. Sœur de ma mère et interprète LSQ, elle a enseigné le français aux personnes sourdes pendant 35 ans de sa vie, commençant sa carrière 3 ans avant ma naissance. Je m'en sens très proche et son expérience auprès des personnes sourdes lui confère une posture singulière digne d'intérêt pour moi. Bien que mon père se dise malentendant depuis peu, les membres de mon entourage sont tous culturellement entendant-es, et c'est aussi eu égard à cette identité que j'ai considéré l'intérêt de les inclure dans une recherche-création interrogeant, entre autres, les rapports entre les personnes sourdes et entendantes.

Par ailleurs, le choix des personnes sourdes n'a pas été aussi facile. Bien qu'initialement, le bassin de personnes pressenties était composé d'une vingtaine de personnes, il m'a fallu m'en tenir à un plus petit nombre. La raison principale est qu'un roman, une bande dessinée ou un film comptant trop de personnages est difficile à suivre, à mon avis. J'étais également soucieuse d'accorder suffisamment de place dans la BD* à chacune des personnes sollicitées. Par ailleurs, toutes les personnes sourdes approchées pour participer au projet se sont déjà exprimées en public, que ce soit au moyen de conférences ou d'expressions artistiques ou culturelles. La BD* étant une œuvre diffusée sur Internet, je souhaitais impliquer des gens ayant déjà une certaine expérience de ce que cela peut signifier d'articuler ses pensées, ses opinions et ses idées publiquement ainsi que d'en assumer les significations, les effets, les conséquences et les répercussions possibles. J'ai donc approché huit personnes par courriel bilingue, qui comportait une invitation à participer à ma recherche écrite en français et

vidéographiée en LSQ. Faute de disponibilités, trois personnes ont décliné l'invitation et cinq l'ont acceptée.

Dans le cadre d'une démarche artistique, je suis allée vers des gens qui m'inspirent, avec qui j'ai eu envie d'échanger et de qui je souhaitais obtenir une contribution dans la BD*. Par exemple, j'aurais bien aimé interroger une personne qui porte le même nom que moi en français : Véronique Leduc. Nous sommes toutes deux femmes, sourdes de naissance, d'origine québécoise, blanches, féministes, ayant fait des études supérieures en travail social, ayant le même prénom et nom de famille. Les signes de nos noms sont toutefois différents et permettent de nous distinguer. J'avais envie, avec elle, d'explorer la notion de singularité et d'appartenance : quelle est la singularité de nos sourdités, quels en sont peut-être les points d'articulation? Nous nous sommes rencontrées une fois, il y a une vingtaine d'années, puis nous nous sommes revues à quelques reprises dans le cadre d'événements dans la communauté sourde. Malheureusement, elle n'était pas disponible pour participer à la recherche.

Formellement, j'ai établi des critères pour participer à la recherche, qui étaient les suivants :

- Être âgé-e de 18 ans et plus;
- Contribuer à former un groupe de personnes d'identités sexuelles et de genre variés;
- Avoir une expérience singulière de la sourdité;
- Avoir des opinions, des idées ou des expressions culturelles ou artistiques ayant déjà été exprimées publiquement.

Tout d'abord, l'âge légal permettait d'éviter les complications liées à l'implication de mineur-es dans la recherche. Ensuite, la diversité d'identités sexuelles et de genre ainsi que des expériences de la sourdité était importante afin de solliciter des participations susceptibles d'offrir des témoignages et des réflexions variés. Puis, l'expérience de « prise de parole » publique me semblait un critère facilitant une participation à toutes les étapes de la recherche-crédation, y compris la diffusion publique de la BD*. Par le passé, j'ai expérimenté à quelques reprises des désistements de personnes qui, une fois les entrevues et le montage réalisés, ne souhaitaient plus être représentées dans une vidéo. Ce critère visait, autant que possible, à éviter ce genre de situation.

Les personnes que j'ai rencontrées avaient entre 28 et 39 ans¹⁶² au moment de leur participation à la recherche : trois femmes et deux hommes, soit deux d'origine québécoise, une d'origine somalienne, un d'origine anglaise et un d'origine cambodgienne. Trois d'entre elles sont blanches et deux sont

¹⁶² J'aurais aimé que des personnes plus âgées et des ainé-es participent à la recherche, mais celles que j'ai contactées n'étaient pas disponibles. Si j'avais pu inclure un plus grand nombre de Sourd-es, j'aurais aussi porté une attention à inclure des plus jeunes. Les cinq personnes rencontrées ont moins de 10 ans d'écart d'âge entre elles, ce qui informe certainement le type de diversité des propos partagés.

racisées. Parmi ces gens, on compte une hétérosexuelle, une bisexuelle, une lesbienne, un gay et un dont je ne connais pas l'orientation sexuelle, et quelques-uns s'identifient également comme queer. Au moment des rencontres, trois étaient sans enfant, une était mère et une était enceinte. Toutes maîtrisent plus d'une langue parmi les langues des signes québécoise, américaine, britannique et française, les signes internationaux, le français et l'anglais, et elles sont toutes sur le marché du travail, sauf un, qui est étudiant.

3.1.2 Les thèmes et le processus des rencontres

La visée de ma démarche exploratoire est de documenter et de réfléchir à ce que cela fait de vivre comme personnes sourdes de façon à la fois spécifique et singulière, et à la sourditude comme processus et devenir. En m'intéressant à ce que cela fait d'être une personne sourde, je souhaitais aborder, par la BD*, des thèmes comme les diverses expériences des personnes sourdes, l'histoire du mouvement sourd ou encore l'audisme. Je m'interrogeais aussi sur les pratiques quotidiennes et créatives des personnes sourdes dans leurs relations sociales et communicationnelles avec les personnes entendantes. Par ailleurs, avec ma famille, je m'interrogeais sur leurs expériences en tant que parents, frère et marraine d'une personne sourde, mais également sur leurs postures en tant qu'entendant-es¹⁶³.

Les rencontres se voulaient un espace d'échange. Bien que l'objectif était surtout de recueillir les propos des gens sollicités, chacun a pu me poser des questions et j'ai également partagé des réflexions et des souvenirs avec chaque participant-e.

Trois rencontres ont eu lieu avec chacune des personnes. En somme, la première rencontre visait à présenter la recherche et à recueillir le consentement (annexe IV – Formulaire de consentement¹⁶⁴). La deuxième fût le moment d'échanger sur divers thèmes (annexe V – Guide d'entretien [Entourage] et annexe VI – Guide d'entretien [Personnes sourdes]). Même si j'avais préparé des questions, une bonne place a été accordée à la spontanéité de la discussion et à l'ici et maintenant de la discussion et de sa dynamique chaque fois singulière. Avec les membres de ma famille, les rencontres se sont déroulées en français, et avec les personnes sourdes, en LSQ¹⁶⁵. Cette deuxième rencontre était filmée et, dans le cas

¹⁶³ En cours de processus, j'ai appris que mon père était malentendant. Ce n'est qu'en 2014 qu'il m'a avoué avoir fait un audiogramme, trois ans après son diagnostic. Il a eu des appareils auditifs à l'été 2014, soit quelques mois à peine avant sa participation à la BD.

¹⁶⁴ La modalité des rencontres et les détails quant à la nature de la participation sollicitée y sont explicités plus en détail.

¹⁶⁵ Bien que j'aie appris des rudiments de la LSQ durant l'enfance et l'adolescence, ce n'est qu'à partir de septembre 2012 que je l'ai apprise suffisamment pour avoir une conversation avec quelqu'un. Réaliser les rencontres en LSQ s'est avéré être un

de ma famille, le son était également enregistré à l'aide de micros-cravates. Je reviendrai sur le processus de production de la BD* (sélection des contenus, traduction, etc.). Pour le moment, il me suffit de dire que les contenus en français ont été sélectionnés à partir du verbatim (compte-rendu intégral) des rencontres avec les membres de ma famille et que les contenus en LSQ ont été sélectionnés à partir des enregistrements vidéo des rencontres avec les personnes sourdes.

Il y eut ensuite une troisième et dernière rencontre ayant pour but de permettre aux participant-es de valider les extraits retenus. Le texte en français ou en LSQ-vidéo leur a été envoyé par courriel au préalable, puis notre rencontre a permis de recueillir leurs impressions sur le contenu choisi et leur consentement à ce que les extraits retenus soient intégrés dans la BD* destinée à être diffusée publiquement. Ce consentement s'est fait par la signature d'une licence (annexe VII – Licence d'autorisation de diffusion publique). Chaque rencontre a donné lieu à un chapitre vidéo de la BD¹⁶⁶.

3.1.3 Les considérations éthiques

Les principales considérations éthiques concernaient le consentement des personnes à participer à ma recherche-crédation en toute connaissance des risques de leur engagement. Compte tenu que la BD* bilingue en LSQ et en français est une première de ce genre, je me suis inspirée des procédures concernant la participation à une recherche universitaire et la participation à un projet audiovisuel. Les risques associés à la participation à la recherche-crédation ainsi que les enjeux relatifs à la confidentialité, l'anonymat et le consentement des sujets ont été expliqués aux protagonistes lors de la signature du formulaire de consentement éclairé (annexe IV – Formulaire de consentement), qui leur a été remis au début de la première rencontre.

En somme, la nature des informations partagées lors des rencontres ne présentait pas de risque à priori, exception faite de la possibilité d'éprouver, de part et d'autre, des émotions relatives à des souvenirs évoqués ou au partage d'expériences difficiles. Ainsi, une liste de références en soutien psychologique a été remise aux participant-es. Tout-e participant-e pouvait se retirer de la recherche jusqu'au moment de la signature de la licence d'autorisation de diffusion publique, qui a eu lieu lors de la troisième rencontre. Ainsi, deux moments de consentement étaient prévus. Le premier formulaire de consentement présenté lors de la première rencontre offrait la possibilité de se retirer de la recherche-

défi de taille : même si je comprenais presque la totalité des propos des personnes sourdes rencontrées, j'ai éprouvé à certains moments de la difficulté à traduire certaines questions et réflexions avec précision en LSQ.

¹⁶⁶ J'y reviendrai dans la section 3.2.5 *Le montage de la bande dessinée*.

création au besoin. Puis, la signature de la licence visait à recueillir le consentement concernant les conditions de production, d'utilisation et de diffusion de la BD. Au su du caractère public de la BD, les participant-es ne pouvaient plus se retirer de la recherche une fois la licence signée. Les personnes rencontrées ne tiraient aucun avantage direct à participer à la recherche autre qu'une compensation financière prévue au besoin afin de couvrir les frais de déplacement et de gardiennage.

Par ailleurs, j'ai assuré la confidentialité des données recueillies ainsi que l'anonymat des participant-es pour la période allant du recrutement à la troisième rencontre. Une fois la licence d'autorisation signée, l'anonymat a été levé, mais les données partagées lors des deux premières rencontres et n'ayant pas été retenues pour la BD* sont demeurées confidentielles et anonymes. Elles ont toutefois été préservées et utilisées dans le cadre de cet essai, sans que les propos puissent être apparemment attribuables aux participant-es.

3.1.4 Le déroulement des rencontres

Les premières rencontres visant à expliquer ma recherche aux participant-es ont eu lieu entre novembre 2014 et janvier 2015, à leur domicile, au mien, à leur travail, dans un café ou dans un restaurant, au choix des participant-es. Les deuxièmes rencontres, où se déroulait l'échange qui allait servir de matériel à la BD, se sont déroulées de novembre 2014 à février 2015. Elles ont eut lieu à leur domicile dans le cas de François Leduc (père), de Philippe Leduc (frère) et de Denise Lefebvre (marraine), et à la Maison des enfants Marie-Rose, à Beauharnois, dans le cas de Janine Lefebvre (mère), qui y travaille. Les échanges ont porté principalement sur leurs expériences et idées concernant ma surdité, mon parcours comme personne sourde et leur parcours comme proche d'une personne sourde, sur leurs expériences et idées en tant que personnes entendantes ou malentendante ainsi que sur leurs perceptions de la surdité, des personnes sourdes, des langues des signes et des relations entre les personnes sourdes et les personnes entendantes.

Dans le cas des personnes sourdes, les rencontres avec Émilie Boulet-Lévesque, Daz Saunders, Theara Yim Hodan Youssouf et Pamela Witcher se sont déroulées au studio Cinéall, une boîte de production de cinéma sourd, à Montréal. Les murs verts qui s'y trouvent permettent, au montage, de remplacer le fond de couleur par une image ou un autre fond. Les échanges ont tous été fort intéressants. Ils ont porté sur des événements dans leur parcours et leurs expériences comme personnes sourdes, leurs idées et opinions par rapport à la spécificité sourde, leurs relations avec leur entourage et avec les personnes entendantes, leurs diverses identités, leurs expériences d'oppression, leurs rapports à la communauté sourde, aux langues des signes et à l'histoire sourde.

Le tournage à l'aide de deux caméras était réalisé en collaboration avec un directeur de la photographie et une directrice artistique. Nous nous rencontrions une heure à l'avance pour installer l'éclairage et les décors modestes : une vingtaine de boîtes de lait empruntées à des amies, empilées les unes sur les autres puis recouvertes d'une mousse et d'un tissu vert (la seule dépense pour les décors). Ces boîtes ont servi de base pour la roche et le banc de parc sur lesquels nous nous assoyions durant les rencontres avec Pamela et Hodan. Une petite table de terrasse et ses chaises ont fait office de décor pour la rencontre avec Émilie. Deux fauteuils et un coffret – transportés de chez moi tant bien que mal en plein hiver – ont servi pour la rencontre avec Daz, et une table qui trainait dans le corridor de l'édifice et des chaises de bureau empruntées au studio ont servis de décor pour la rencontre avec Theara. J'avais suggéré aux personnes sourdes quelques idées pour l'habillement, les encourageant à porter des vêtements dont la couleur contrastait avec celle de leur peau, afin de favoriser la compréhension de la LSQ au montage. Entre autres, je souhaitais que les rencontres aient lieu au cours de différentes saisons, en alternance entre l'intérieur et l'extérieur.

Le choix de la scénarisation des lieux s’inspirait de contextes réels vécus avec ces gens :

- J’ai rencontré Émilie lors d’Expo-Sourd en octobre 2012. Notre amitié s’est développée notamment à l’occasion de rencontres en vue de l’organisation d’un festival de films sourds à Montréal, initiative que nous avons dû mettre de côté faute de ressources suffisantes à ce moment-là. À l’été 2013, je suis allée au cinéma Beaubien avec elle pour voir *Un été en Provence*, puis nous avons brunché sur la terrasse de la boulangerie *De Froment et de Sève*. C’était une journée chaude et je garde un bon souvenir de notre riche conversation, un moment qui a inspiré la scénarisation de la rencontre dans la BD;
- C’est en juin 2012 que j’ai rencontré Pamela lors d’une rencontre du Café sourdien¹⁶⁷ et nous nous sommes rapprochées au fil du temps. À l’automne 2013, Pamela et moi faisons souvent du jogging ensemble le long de la voie ferrée, dans le Mile-End. Je me souviens avoir été étonnée de pouvoir signer en courant. J’ai eu cette même surprise en dialoguant sur sa moto : assise derrière, je signalais en allongeant mes mains devant elle. Scénariser notre rencontre dans un contexte quotidien me permettait de rendre compte de l’intimité dans laquelle ont eu lieu certains de nos questionnements sur la sourditude;
- Je ne connais pas beaucoup Theara. Nous nous sommes principalement côtoyés pour rencontrer des députés du NPD, au Parlement, afin qu’ils contribuent à promouvoir la reconnaissance des langues des signes québécoise et américaine comme langues officielles au Canada. Avec quelques autres militant-es, nous avons exploré les possibilités que le NPD dépose un projet de loi visant à suivre l’exemple des 57 pays qui ont reconnu officiellement leurs langue(s) des signes nationale(s). Outre cet engagement commun, j’ai été touchée par sa poésie. À l’UPop¹⁶⁸ sur *Le peuple de l’œil*, sa présentation avait porté sur les arts sourds. Le rencontrer pour l’inviter à participer à ma recherche dans le local d’arts plastiques où il enseigne m’a permis de retourner à Lucien-Pagé, cette école secondaire où ma marraine a enseigné pendant 35 ans. Plus jeune, j’allais parfois à des soupers spaghettis ou des spectacles, sans m’identifier toutefois aux personnes sourdes que j’y voyais. Y scénariser la rencontre me permettait aussi de situer en arrière-plan le principal lieu de scolarisation des adolescent-es sourd-es à Montréal;
- Puis, c’est principalement dans un contexte académique que je fréquente Daz. Nous avons organisé ensemble, avec deux autres collègues, le premier colloque au Québec sur les Études

¹⁶⁷ De 2012 à 2013, le café sourdien regroupait de temps à autre des militant-es sourd-es dans une visée d’échanges.

¹⁶⁸ L’UPop est une université populaire dont les cours se déroulent dans divers endroits publics à Montréal (UPop, 2015).

sourdes dans la francophonie, lors du congrès annuel de l'Acfas en 2015. Comme l'université est le lieu où nous nous voyons le plus souvent, la rencontre dans un café étudiant de l'UQAM semblait propice même si, dans les faits, c'est plutôt au Groupe de recherche sur la LSQ et le bilinguisme sourd et lors d'événements académiques que nous avons eu la majorité de nos échanges. Scénariser la rencontre à l'université permettait de discuter des défis reliés au fait de prendre sa place en tant que chercheur-es sourd-es en y prenant place justement;

- Quant à Hodan, je l'ai rencontrée à une manifestation pour le Service Relais Vidéo (SRV) devant les bureaux du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC), à l'hiver 2012. C'est en siégeant ensemble sur le CA de la Maison des femmes sourdes de Montréal (MFSM) de novembre 2012 à juin 2014 que nous nous sommes liées d'amitié. Nous nous sommes souvent rejointes sur la terrasse du Second Cup, sur Mont-Royal, notamment pour préparer notre présentation que nous avons faite dans le cadre de l'UPop sur Le peuple de l'œil. Mais j'avais déjà une rencontre scénarisée sur une terrasse... Si j'avais pu dessiner la LSQ, cette rencontre aurait eu lieu sur le pas d'une porte, d'un resto, d'un bar, du centre des loisirs des Sourds de Montréal ou de la MFSM. De fait, nous avons eu de nombreuses conversations en fumant une cigarette à l'entrée de plusieurs bâtiments à diverses occasions. Mais échanger pendant 1h30 debout en studio n'était pas envisageable. Le parc Laurier étant à deux pas de la MFSM, j'ai choisi d'y mettre en scène notre rencontre, sur un banc de parc.

D'une durée d'une heure et demie à deux heures chacun, les échanges étaient suivis d'un tournage d'environ une heure ou deux durant lequel on filmait diverses scènes mettant en contexte les échanges. Lors des deux premières rencontres, je n'avais prévu aucun dialogue précis, suggérant à l'autre de proposer des phrases qu'il ou elle avait envie d'aborder dans la BD, l'épaulant de mes idées. Or, à la suite de l'intensité de l'échange, il s'est avéré peu fructueux d'improviser les saynètes. Avant les trois dernières rencontres, j'ai donc écrit quelques lignes, en souvenir d'échanges que j'avais eus avec celui ou celle que j'allais revoir pour le tournage. Ces saynètes permettaient par ailleurs de jouer plus aisément avec les codes de la BD grâce à un montage de cases. De fait, après des expérimentations, il s'est avéré peu souhaitable de configurer entièrement les chapitres vidéo à l'aide de cases étant donné que cela exigeait un effort de concentration visuelle trop grand pour les signeur-es. Un montage en plein écran facilitait ainsi la compréhension de la LSQ. Bien que la scénarisation en début de chapitre fût inspirée de bribes de conversation, je me questionnais à savoir si elle était de la mise en scène documentaire ou de la fiction inspirée du réel. J'y reviendrai ultérieurement.

Enfin, les troisièmes rencontres avaient pour objectif de signer la licence d'autorisation de diffusion publique à la suite du consentement des protagonistes quant au contenu retenu pour produire la BD. Elles ont eu lieu entre mars et juillet 2015. Si toutes ont accepté le contenu que j'avais retenu pour la BD, certaines personnes ont suggéré de légères modifications. En guise d'exemple, mon frère n'était pas à l'aise avec le fait que les anglicismes utilisés à l'oral soient utilisés tels quels dans les bulles de textes. Mon père, à défaut de pouvoir préciser ses propos en ajoutant des bouts de phrases au texte retenu, comme il me l'a suggéré (l'objectif étant de le raccourcir encore et non de l'étoffer), a proposé l'insertion de deux ou trois mots ici et là pour faciliter la compréhension, et il a remis en question la pertinence de deux passages, qui ont été retirés. Certaines personnes sourdes ont précisé certains éléments de contenu, et une a souhaité retirer un passage qu'elle jugeait trop délicat.

Le processus de production et de postproduction de la BD* qui a suivi les rencontres a été un parcours rempli de défis et de surprises inattendus, apportant chacun son lot de réflexions et d'expérimentations.

3.2 La production et la postproduction de la BD

Dans l'univers audiovisuel, la production désigne la période de tournage qui vise l'enregistrement du film, et la postproduction comprend l'ensemble des opérations qui succèdent à la production. Dans le cas de la BD*, la modalité linguistique des rencontres situe certaines étapes de production différemment. En ce qui concerne les personnes sourdes, l'étape de production se résume au tournage dans le studio où ont eu lieu les rencontres. Quant aux membres de ma famille, le processus comprend différentes étapes : si le tournage en studio avec les signeur-es LSQ représente « à proprement parler » l'étape de production, puisque c'est ce contenu qui a été utilisé pour la BD, les rencontres réalisées en français au préalable constituent l'étape de préproduction. Bien qu'il me semble étrange qu'en regard des langues des rencontres, certaines se situent dans la production et d'autres dans la préproduction, cette catégorisation m'importe peu dans le présent contexte.

Après les rencontres, la BD* fut ainsi mise en forme grâce à diverses étapes de production et de postproduction, notamment la sélection des contenus, la traduction, le montage vidéo (qui comprend lui-même les phylactères et la synchronisation des langues, les effets sonores et visuels et la composition des arrière-plans), les demandes de droits d'auteur ainsi que la création d'un site Internet pour la diffusion du projet.

La structure de la BD* comporte une série de neuf vidéos comprenant une introduction ainsi que huit chapitres mettant chacun en scène une rencontre. Initialement, j'aurais souhaité que chaque rencontre

soit intercalée par des interludes dans lesquels j’aurais articulé divers éléments de réflexion ayant ponctué ma démarche, mais l’étendue du travail consacré à l’édition des rencontres a forgé le projet autrement. Ayant invité les personnes rencontrées à un dialogue dans lequel elles pouvaient me poser des questions si elles en avaient envie, j’ai plutôt opté pour garder dans la BD* certaines réflexions partagées au fil de chaque rencontre.

Avant de présenter chacune des étapes de cette partie du processus, je présente dans un premier temps l’équipe de production et de postproduction.

3.2.1 L’équipe de production et de postproduction

La production et la postproduction de la BD* ont été rendues possibles grâce à la collaboration d’une équipe multilingue (LSQ, ASL, anglais et français) formée de personnes sourdes et entendant¹⁶⁹ :

- La directrice de thèse, Line Grenier, m’a accompagnée généreusement tout au long du processus doctoral qui englobe la production de la BD* tout en la dépassant largement;
- Le producteur exécutif, Sylvain Gélinas, a fourni le studio de tournage grâce à sa compagnie Cinéall et géré la subvention de projet accordée par la Fondation des Sourds du Québec;
- Le directeur de la photographie, Jason Thériault, a assuré la captation vidéo grâce à sa caméra, accompagné au premier tournage de Fawn Alleyne;
- La directrice artistique LSQ, Pamela Witcher, a collaboré activement à la traduction des contenus français vers la LSQ, s’est assurée de la clarté des propos signés lors des tournages avec les interprètes, et m’a aidé à préparer les décors et les plans de sorte que la dimension LSQ de la BD* soit la plus compréhensible et esthétique possible;
- Le producteur technique, David Widginton, a accompli diverses tâches techniques allant de la production des verbatim des rencontres avec les membres de ma famille à l’organisation des espaces de travail dans les interfaces *Premiere* et *After Effects*, les logiciels utilisés pour le montage vidéo et les effets spéciaux;
- La développeuse Web, Zaa Normandin, a conçu le site Internet www.BDLSQ.net, tout en étant attentive à mes suggestions concernant l’esthétique recherchée;

¹⁶⁹ Les membres de l’équipe de production qui ont eu accès aux contenus de la BD* avant la signature, par les participant-es, de la licence d’autorisation pour la diffusion publique ont signé un formulaire d’engagement à la confidentialité (annexe VIII).

- La traduction de la BD* en LSQ a été rendue possible grâce à Sylvain Laverdure, Claire Delagarde et Pierre-Olivier Beaulac, qui ont interprété les propos de membres de ma famille;

Des collaborations ponctuelles ont également été fort précieuses : Fawn Alleyne a permis l'usage de sa caméra professionnelle afin que le tournage se fasse avec des angles différents; Sylvain Monfette a installé les logiciels et les modules complémentaires (*plug-in*) nécessaires à la postproduction; Anna Lupien m'a donné la formation nécessaire pour maîtriser le logiciel *Premiere* alors que j'avais l'habitude de travailler avec *Final Cut*; Alain Tremblay m'a formée pour la configuration d'actions de postproduction avec le logiciel *After Effects*, utilisé pour les effets spéciaux et m'a prêté main forte pour certaines scènes qui nécessitaient des compétences avancées avec ce logiciel. Guidé par les conseils de Sébastien Véziau, Philippe Leduc a produit un extrait de chanson en programmant l'audio de sorte qu'il évoque le plus réalistement possible la manière dont j'entends. De nombreuses personnes ont révisé les textes typographiés et vidéographiés, elles sont nommées dans les remerciements. Finalement, le site Internet www.BDLSQ.net est quadrilingue grâce à la collaboration d'interprètes et d'une traductrice : Martin Asselin, Cynthia Benoit, Alice Dulude, Trina Leblanc, Jordan Sangalang et Patricia Viens.

3.2.2 La sélection des contenus

Après les rencontres avec les neuf personnes, la première étape a été la sélection des contenus afin de cibler les extraits que je souhaitais intégrer à la BD*. Le contenu des échanges avec les cinq personnes sourdes totalisait environ 8 h 30. Il m'a fallu plusieurs séances de montage par personne pour arriver au contenu final du texte vidéo en LSQ.

Produits par David Widginton, les verbatim des rencontres en français avec les membres de ma famille faisaient quant à eux entre 20 et 32 pages. Pour chacun, il m'a fallu en moyenne une quinzaine de lectures pour en arriver à un découpage totalisant environ 5 à 8 pages. Une fois la traduction en LSQ faite, j'ai dû raccourcir encore à partir du texte vidéo¹⁷⁰. Les extraits retenus totalisent ainsi environ 3 à 4 pages par personne, et ils ont ensuite été traduits en LSQ.

Choisir le contenu a été une suite d'élagages et de petits deuils; j'ai dû renoncer à environ 90 % des propos recueillis. La redondance d'un propos, les anecdotes trop longues et impossibles à résumer en quelques mots, les détails trop nombreux d'une histoire dont je n'ai gardé que quelques bribes

¹⁷⁰ J'aborderai davantage cet aspect dans le point 3.2.4 *Montage de la bande dessinée*.

évocatrices, mes questions lorsqu'elles n'étaient pas nécessaires à la compréhension des réponses : voilà principalement ce qui a passé au scalpel. Certaines parties du texte étaient fort intéressantes, à mon avis, mais présentaient un intérêt uniquement en français. Je pense par exemple à un moment où les métaphores reliées à l'ouïe et au silence étaient mobilisées pour expliquer quelque chose sans que la personne semble s'en être rendu compte :

Des fois, il y a une partie de soi que t'aimes mieux garder silencieuse, pis pas les entendre. Pis quand tu fais de l'ostéopathie ou de l'acupuncture ou peu importe [...], tu vas peut-être entendre des choses que tu ne veux pas entendre. Quand tu parviens à les entendre, tu viens intégrer des choses qui sont là et qui sont des fantômes dans le placard qui jouent à ton insu.

Cette citation est un bon exemple d'un segment coupé non pas à cause de l'impossibilité de traduire en LSQ, mais de la sensibilité du propos au-delà de la mobilisation de la métaphore en français et du niveau de difficulté de la traduction. En français, l'usage de ce propos aurait permis d'évoquer cette posture dans laquelle des personnes croient possible la guérison de certaines conditions physiques, tout en rendant compte de la prégnance de métaphores phonocentristes dans un propos qui ne semble pas à priori audiste. Un tel propos traduit en LSQ aurait à mon sens évoqué l'idée selon laquelle il suffirait d'être en contact avec sa surdité et les significations qu'elle porte aux niveaux kinésique ou psychologique pour accéder à sa raison d'être et, possiblement, espérer la guérir. Pour rendre compte des métaphores phonocentristes, il aurait probablement fallu les expliquer, rendant difficile la traduction. Cette dernière a d'ailleurs constitué une partie importante du processus de recherche-création.

3.2.3 La traduction

La production d'une BD* bilingue a impliqué tout un travail de traduction, ce qui a exigé beaucoup plus de temps que prévu. La traduction entre le français et la langue des signes québécoise s'apparente plus à une traduction entre le japonais et l'inuktitut qu'à une adaptation de notre joual québécois pour les Français-es.

Les rencontres avec les membres de ma famille s'étant déroulées en français, la traduction des extraits retenus nécessitait des personnes maîtrisant la langue des signes. Outre ma marraine, aucun membre de ma famille n'était en mesure de signer ses propos. La traduction d'un texte de langues orales possédant un système d'écriture peut être fait par une seule personne, une traductrice ou un traducteur, même si le texte comporte les propos de plusieurs personnes. Puis, de façon générale, lorsqu'on lit une traduction, on a le sentiment de lire l'auteur-e du texte, que c'est sa « voix propre » que l'on a sous les yeux. En d'autres termes, s'il m'avait fallu traduire les extraits des entrevues de membres de ma famille en

anglais, j'aurais envoyé le texte par courriel à une traductrice qui m'aurait renvoyé la traduction quelques temps plus tard, moyennant un certain montant.

Traduire du français à la langue des signes a nécessité de nombreuses étapes. Tout d'abord, je souhaitais que chaque membre de ma famille soit interprété par une personne différente. Et compte tenu de la forme choisie (une BD*), cela nécessitait des acteurs sourd-es capables d'interpréter une certaine dramaturgie. Une fois les extraits des rencontres choisis, j'ai fait une première traduction en LSQ en me filmant avec mon ordinateur et le logiciel *Photo Booth*, dévoilant des allures visagistes et des arrière-plans changeant selon les jours et les lieux où j'écrivais ces brouillons vidéographiés. Chaque rencontre était découpée en plusieurs sections, que je filmais séparément avant de les mettre en ligne sur YouTube en mode non répertorié (non public). Cette première traduction était plutôt littérale : je me concentrais sur la traduction du contenu des propos sans trop porter attention à mes expressions faciales qui, sans aucun doute, médiatisaient les propos initiaux.

Pamela Witcher assumait le rôle de directrice artistique en LSQ. Elle avait comme mandat d'assister la traduction tout au long du processus. Rectifiant certains passages pour les rendre plus intelligibles en LSQ, elle a ainsi fait une seconde version des vidéos en se filmant elle aussi avec son ordinateur, chez elle. Elle les mettait en ligne sur YouTube et m'envoyait les liens par courriel. Je les regardais et notais les incohérences ou les erreurs. Je faisais à nouveau des extraits de textes vidéo pour expliquer le sens ou les nuances de certains passages, refaisant la séquence *Photo Booth* – YouTube – Gmail. Pamela resignait les passages à corriger et les insérait dans le montage des extraits, marquant ainsi la séquence de ruptures dans le temps, puisqu'on distingue les différences entre la série précédente et les nouveaux extraits.

Pour tenter de rendre la LSQ la plus compréhensible possible, la traduction a exigé un travail minutieux afin d'éviter qu'elle ne soit trop littérale et proche de la structure du français. Un passage en particulier a représenté un défi particulier et c'est celui du poème dans le chapitre avec Philippe. Ce dernier avait lu un extrait du *Fou de l'île* de Félix Leclerc et il a fallu le traduire en LSQ pour qu'il soit interprété par Pierre-Olivier. Tout comme l'humour, la poésie n'est pas facile à traduire. Pamela étant elle-même poète, cela a contribué à ce que la version du poème en LSQ soit, à mon avis, sensible, nuancée et émouvante.

Une fois le contenu traduit, j'envoyais les liens YouTube des textes vidéo aux acteurs et actrices sourd-es par courriel. Auparavant, il m'a fallu expliquer la démarche par Glide à Pierre-Olivier Beaulac, Claire Delagarde et Sylvain Laverdure, qui ont accepté d'interpréter respectivement mon frère, ma

mère et mon père. J'ai choisi ces gens parce que je les connaissais, ce qui a facilité à certains égards la communication en LSQ, et les ai remerciés pour leur travail par une contribution financière. Interprète de profession, ma marraine Denise Lefebvre a accepté d'interpréter ses propos en LSQ, à ma demande.

Pour chaque membre de ma famille, alors que les extraits originaux en français totalisaient 5 à 8 pages, soit environ 15 à 20 minutes, la traduction vidéo en LSQ faisait en moyenne 50 à 60 minutes. Avant comme après le tournage, j'ai enlevé certains passages pour raccourcir cette durée et, au montage, un enchaînement plus serré des plans a permis de la réduire encore davantage. Les interprètes se sont pratiqués au préalable et j'ai également rencontré Claire et Pierre-Olivier à deux reprises pour pratiquer le texte. Certains étant unilingues en LSQ, plusieurs passages nécessitaient des explications afin d'ajuster la traduction, parfois encore trop littérale, pour la rendre intelligible en LSQ.

Puis, nous avons fait le tournage – la mise au propre du texte-vidéo, en studio à Cinéall. Ces séances d'écriture vidéographiée, réparties sur différents jours, ont duré en moyenne huit heures par personne. Afin que les interprètes n'aient pas à apprendre le texte par cœur, ils pouvaient regarder un ordinateur placé derrière moi sur lequel jouait la vidéo de traduction signée par Pamela en guise d'aide-mémoire¹⁷¹.

Dans le cas de Denise, ses propos ont également été traduits en LSQ par Pamela et moi. À la retraite depuis six ans, elle maîtrise un peu moins la LSQ qu'auparavant, selon ses dires. Pour le tournage, plutôt que de regarder la vidéo de Pamela comme aide-mémoire, Annie Brisebois, une interprète entendante, lisait ses propos par section, que nous avons filmés en différents courts clips (Annexe IX – Rencontre avec Denise). En effet, contrairement à l'enregistrement des rencontres avec les Sourd-es, qui s'est fait de façon continue, sauf pour les saynètes, le tournage des chapitres vidéo des membres de ma famille était découpé de manière à enregistrer de courtes sections, ce qui facilitait le travail d'interprétation. Quant aux rencontres avec les personnes sourdes, j'ai moi-même fait la traduction de la LSQ vers le français, à partir d'un corpus d'environ 30 minutes par personne.

Le processus de la traduction s'est clos par une validation de la traduction auprès des personnes qui le souhaitaient. Quatre des personnes sourdes ont ainsi pu regarder un brouillon vidéo comportant les bulles en français, ainsi que le texte de traduction en format DOC, afin de valider la traduction. Une personne sourde ne se sentant pas assez à l'aise en français a sollicité l'aide d'une collègue pour valider la traduction de ses propos. Cependant, les membres de ma famille n'étaient pas en mesure de valider

¹⁷¹ J'ai produit une vidéo où les principales étapes de production et certaines étapes de la postproduction de la BD* sont présentées (Leduc, 2015b).

la traduction en LSQ, ne maîtrisant pas cette langue. Elles ont toutefois pu regarder la vidéo en LSQ avec les bulles en français afin de donner leurs impressions. La réaction de François fut de dire : « C'est bouleversant ... que j'aie pu t'exprimer tout cela. Et de le voir interprété. C'est bon. C'est drôle. Il [Sylvain] est vraiment bon ». Tous les participant-es ont pu regarder une version préfinale des chapitres vidéo et suggérer des corrections et ajustements avant que le texte en français soit révisé par Marie-Ève Vautrin et que les phylactères soient mis au point.

3.2.4 Une websérie de docufiction?

Le projet de BD* a émergé d'une volonté de produire une BD en langues des signes. Cependant, tout au long de mon cheminement doctoral, j'ai eu de nombreux échanges où certaines personnes mettaient en doute que la BD* soit une « vraie » BD¹⁷². Cette réitération des remises en question a donné lieu à un questionnaire sur le genre de création que je produisais¹⁷³. Le découpage de la BD* en chapitres distincts, l'introduction de saynètes de mise en scène ainsi que la traduction du français vers la LSQ sont trois éléments qui ont offert des résonances avec différents genres de productions audiovisuelles.

Tout d'abord, bien que la BD* ait été initialement conçue comme une seule vidéographie, la durée de chacune des rencontres était significativement longue, et si elles avaient été regroupées dans un montage continu, elle aurait totalisé environ trois heures. Tel que je l'expliquais précédemment, une telle durée pour la lecture d'une BD papier serait tout à fait acceptable, mais le format vidéographié de la BD* la situant fortement en résonance avec la temporalité du cinéma, cette longueur s'avérait exagérée. En découplant l'œuvre en neuf chapitres autonomes, cela permettait aux gens de les apprécier comme des tous différents. Ce faisant, elle prenait une nouvelle allure formelle, celle d'une websérie, à savoir une série de vidéos diffusées sur Internet. Contrairement à l'idée de série en tant qu'organisation de contenus dans un enchaînement prédéfini (comme dans les séries télévisées, par exemple), ce choix vise plutôt à offrir la possibilité de visionner chacun des épisodes dans l'ordre souhaité.

Ensuite, la possibilité d'envisager l'œuvre comme un docufiction émerge de l'introduction de saynètes et des réflexions issues du processus de traduction. Forme hybride, le docufiction introduit des éléments de fiction dans un film documentaire, notamment en reconstituant certaines scènes en se

¹⁷² J'illustre un exemple de ce type d'échange à la fin de la section 2.4.2.1 *Déconstruction des codes de la BD entendante*.

¹⁷³ Bien que l'exploration qui s'en est suivie ait été nourricière en termes de réflexions et a permis de m'outiller pour présenter ma démarche en discutant de ses résonances avec différents *media*, je préfère ne pas envisager la BD* en termes de « genre » pour la principale raison que de cantonner l'œuvre me semble réduire la portée des interrogations qu'elle soulève, que j'aborde dans la section 4.4 *Agentivité et media numériques* et que je continuerai d'investiguer après le doctorat.

fondant sur des événements réels, mais qui n'ont pas été filmés au moment des faits¹⁷⁴. Les saynètes introduites dans chaque chapitre de la BD* s'inspirent principalement d'événements vécus, soit lors des rencontres avec les membres de ma famille, soit lors des contextes réels desquels est inspirée la scénarisation des épisodes avec les personnes sourdes. Toutefois, certaines scénettes ont été créées à partir de plusieurs éléments disparates.

Par exemple, dans le chapitre avec Philippe, le partage de mon audiogramme et la production d'un effet sonore simulant ma surdité pour la lecture du texte de Félix Leclerc ont en fait eu lieu après notre rencontre¹⁷⁵. Alors qu'Hodan me montre un article de la revue *British Deaf News* sur son téléphone cellulaire, dans les faits, elle l'avait partagé sur Facebook. L'extrait vidéo de *Toujours vivant* que me montre Émilie a dû être retrouvé dans les archives de Cinéall et faire l'objet d'une autorisation des réalisateurs du film et des détenteurs des droits d'auteur, cette dernière étant facilitée par le fait que Gerry Boulet était l'oncle de la protagoniste. Ces extraits vraisemblables sont en fait des éléments de fiction insérés dans la BD, qui demeure malgré tout principalement documentaire.

Finalement, les effets de la traduction sur la dimension documentaire de la BD* méritent également d'être interrogés. Alors que les rencontres en LSQ avec les Sourd-es ont été intégrées dans la BD* à partir d'extraits originaux et que la traduction en français a été disposée dans les phylactères, les rencontres en français avec les membres de ma famille ont dû être interprétées en LSQ par des signeur-es. Selon moi, le passage d'une écriture incorporée à une écriture typographiée se moule très bien aux codes du documentaire : les phylactères en français qui rendent compte de la traduction de la LSQ vers le français apparaissaient à l'écran tels des sous-titres dans n'importe quel film étranger. Par ailleurs, le passage d'une écriture typographiée à une écriture incorporée a nécessité des corps signeurs. Alors que les phylactères relatent pourtant leurs propos originaux, cette forme de traduction d'une langue orale à une langue signée a secoué ma conviction que la BD* était une BD documentaire. De fait, j'envisageais mal comment l'aspect documentaire des rencontres pouvait être préservé à travers un

¹⁷⁴ Le docufiction est difficile à synthétiser et soulève d'intéressants questionnements. Par exemple, dans *Pour la suite du monde* (Perreault, 1963), c'est grâce au prétexte du film que les habitant-es vont à la pêche au marsouin. La production du film étant directement liée à la production de cet événement, une telle pratique pourrait possiblement être considérée comme un docufiction, surtout dans le contexte du cinéma direct, qui visait plutôt, selon l'approche qu'il réclamait, à capter le réel. Toutefois, bien que la population de L'Isle-aux-Coudres n'y pêchait plus le béluga depuis 1924, il demeure que les gens ont réellement vécu l'expérience de cette pratique en 1963, même si l'initiative venait de Perreault (Éleuthère et Flèche, 1963). L'espace manque ici pour produire une analyse approfondie que suscite la question de la reconstitution d'événements.

¹⁷⁵ Je reviendrai plus en détail sur cet aspect dans la section 3.2.5.3 *La bande et les effets sonores*.

processus qui me semblait fictionniser les propos du fait que le corps à l'écran n'était pas celui des membres de ma famille que j'avais pourtant rencontrés dans une démarche documentaire¹⁷⁶.

Dans sa réflexion sur la politique de la traduction, Spivak (1993) écrit : « la traduction est le plus intime acte de lecture. Je me rends au texte lorsque je traduis »* (Spivak, 1993 : 201-202). Considérant les rapports de pouvoir à l'œuvre à la fois dans l'économie de la littérature et dans l'acte de traduction, elle propose que ce n'est que grâce à un profond engagement avec un texte que celui-ci peut être livré dans une autre langue. Son propos évoque un corps-à-corps, lorsqu'elle suggère que de « se rendre au texte est plus érotique qu'éthique »* (*ibid.* : 205). Dans la traduction d'un texte oral, puis typographié à un texte signé, incorporé et vidéographié, ce corps-à-corps s'exemplifie de façon extrême au point où le corps de texte original se soustrait au corps signeur et traducteur qui l'incarne, le traduit. Ce dévoilement du corps dans le processus de traduction est nécessaire à cause des modalités des LS. Alors qu'il prend place à l'écran comme un second, qu'il montre à son corps défendant qu'il n'est pas l'original, il révèle en même temps par son pouvoir d'évocation que le corps de texte original est issu lui aussi d'un corps, au sens d'un être humain situé dans le temps, l'espace, l'histoire et les rapports de pouvoir.

Ainsi, l'interrogation à savoir si la dimension documentaire de la BD* résistait à l'épreuve de la traduction du français à la LSQ, avec tout ce que cela implique, semblait m'ouvrir des horizons insoupçonnés. Pour Menu, lorsqu'on rejette une définition de la fiction comme celle caractérisée par le classicisme narratif dans lequel on englobe nombre de bandes dessinées, « la frontière entre la fiction et l'autobiographie [devient] de plus en plus poreuse » (Menu, 2011 : 281-282).

¹⁷⁶ D'une part, il importe ici de préciser la distinction entre traduction et interprétation des LS. À mon sens, la traduction désigne le travail qui permet de traduire d'une langue à l'autre alors que l'interprétation consiste en la performance du texte par un corps signeur. Dans le cas des services d'interprétation offerts aux personnes sourdes et malentendantes, l'interprète fait un travail simultané de traduction et d'interprétation, alors que pour ma BD, la traduction a été préparée par Pamela et moi avant d'être interprétée par les acteurs et l'actrice sourd-es.

D'autre part, il importe de distinguer l'interprétation de la reconstitution. Dans le cas d'un film où les scènes documentaires originales sont mises à l'écran, l'ajout d'un médaillon d'interprétation permet d'offrir un accès au film dans une langue signée différente de la langue originale (signée ou orale) du film, comme c'est le cas dans la vidéo *Les mains au bout du fil / Fingers on the line* (Grenier *et al.*, 2015). Dans le cas de la BD, étant donné que les scènes documentaires originales ne sont pas mises à l'écran, l'interprétation se présente comme une reconstitution dans la mesure où les images d'arrière-plan, la mise en scène et la scénarisation ont été orchestrés de sorte à évoquer le plus possible les scènes documentaires originales des rencontres avec les membres de ma famille. Contrairement au docufiction qui reconstitue des scènes qui n'ont pas été filmées au moment des faits, la BD* reconstitue des scènes originales qui ont été filmées mais que je ne souhaitais pas mettre à l'écran afin d'éviter à la fois un dédoublement des protagonistes et une consécration de l'interprétation au statut de médaillon. Contrairement à un montage photo où j'aurais pu préserver les scènes originales des rencontres en remplaçant uniquement le corps des membres de ma famille par des interprètes, une telle option est difficilement envisageable en montage vidéo.

Cette porosité caractérise à merveille les multiples zones et couches entre les antinomies « fiction » et « documentaire ». Si malgré la fictionnisation de certains éléments d'une BD, la trame de fond peut demeurer documentaire, le type des éléments fictionnés pose des questions singulières.

La désignation de la création comme une websérie de docufiction permet d'abord et avant tout de soulever des questions dont l'intérêt dépasse de loin mon souci de trouver une « bonne » catégorisation à la création. En ce sens, les effets de la traduction des langues orales vers les langues signées sur le genre cinématographique ou le style littéraire mériteraient certainement d'être étudiés davantage, mais le temps me manque pour le faire ici et cela dépasse les horizons pivots de cette recherche-crédation.

3.2.5 Le montage de la bande dessinée

La BD* a été découpée en chapitres vidéo mettant chacun en scène une rencontre. En constatant la richesse de tout le matériel récolté, il me semblait impossible, dans les délais du doctorat, de faire un montage par thématique. Pour être découpé en plusieurs chapitres, ce dernier aurait demandé un temps considérable pour répartir les contenus entre ceux-ci. Par ailleurs, j'ai décidé qu'à la suite de la thèse, je produirais une vidéo composée des extraits de toutes les rencontres¹⁷⁷. En découplant la BD* comme je l'ai fait, cela permettait par ailleurs de maintenir l'approche de la rencontre, qui déploie des temporalités et une dynamique singulières.

Le montage de la BD* a dès lors été guidé par les thèmes des rencontres. Bien que la première partie du travail de montage ait été abordée dans la section sur la sélection des contenus, il convient ici d'aborder les repères et étapes supplémentaires ayant guidé la sélection des contenus, la synchronisation des deux langues de la création ainsi que les choix esthétiques au montage et les manœuvres techniques pour les concrétiser.

Certes, tout montage documentaire, en sélectionnant une partie du matériel de production et en changeant l'ordre des propos, régule le contenu d'un film. Un tel rapport de pouvoir entre les documentaristes et les participant-es à un film exige une réflexion et une pratique éthiques. Pour Wintson (2000), l'enjeu éthique se situe davantage sur le plan de la manière dont sont traité-es les protagonistes à l'écran qu'au niveau d'une quelconque responsabilité envers l'audience (Wintson, 2000 : 157). Comme je l'ai abordé précédemment, le choix du matériel retenu a fait l'objet d'une discussion avec les protagonistes impliqué-es et d'un consentement de leur part.

¹⁷⁷ J'y reviendrai dans la section 3.3 *La diffusion de la bande dessinée*.

3.2.5.1 Le montage des contenus

La question principale de recherche interrogeant les manières dont l'expérience singulière de la sourditude, son affectivité et son effectivité se conçoivent, s'actualisent et se communiquent, j'ai tenté, lors du montage des contenus, de mettre l'accent le plus possible sur les différents éléments qui s'y inscrivaient de près ou de loin. Mais avec une question aussi vaste, presque toutes les rencontres l'abordaient sous un angle ou sous un autre. N'ayant pas procédé à une analyse systématique du processus de montage, je ne peux pas établir les critères précis ayant justifié le choix des contenus. Plutôt, le montage a été guidé par les éléments qui me semblaient intéressants, pertinents, critiques ou drôles. Évidemment, de tels repères sont si vastes qu'une autre personne aurait pu choisir des contenus bien différents avec le même matériel. De façon générale, les réflexions sur l'oppression, l'entendances, l'audisme, l'agentivité, les langues des signes, la culture, l'histoire, la communauté sourde, les rapports entre Sourd-es et entendant-es et les perceptions des Sourd-es par les entendant-es ont été privilégiées.

Comme mentionné précédemment, le montage des rencontres s'est fait différemment en fonction de la langue des rencontres. Ainsi, dans le cas des personnes sourdes, cela a pris en moyenne une vingtaine de séances de montage par personne, de plusieurs heures chacune. Dans le cas des membres de ma famille, la sélection des contenus par les verbatim qui a précédé les tournages a réduit le temps de montage vidéo par la suite.

Les premiers montages avec les personnes sourdes étant d'une durée de 30 à 40 minutes, il me fallait encore couper entre 10 et 15 minutes, soit le tiers des contenus. Afin de produire des chapitres vidéo de 23 à 28 minutes par personne, d'autres critères se sont ajoutés afin de déterminer les contenus. Principalement, lorsqu'un propos était fort semblable d'une rencontre à l'autre et qu'il me semblait secondaire, je l'ai gardé uniquement dans un chapitre. Par exemple, Theara et Hodan abordaient tous deux l'enjeu de l'embauche de professionnel-les sourd-es dans les écoles pour élèves sourds (école primaire Gadbois) ou ayant un secteur sourd (école secondaire Lucien-Pagé). La durée du montage de Hodan étant déjà de loin supérieure à celle du chapitre avec Theara, j'ai retiré une partie de ces passages thématiques dans le premier. La redondance d'un propos, intéressante parfois pour marquer la réitération de l'oppression, par exemple, m'a également conduite à réduire certaines occurrences thématiques trop semblables au sein d'un même chapitre.

D'autres anecdotes ont dû être enlevées après les premiers montages, faute de pouvoir être résumées en quelques mots. Par exemple, Daz relatait l'époque de ses parents où les Sourd-es se rejoignaient plus souvent dans les associations, s'interrogeant sur les lieux de rencontre de la communauté sourde

actuelle. Parmi les anecdotes difficiles à résumer, celles concernant d'autres personnes ont été retirées en premier lieu. Ce fut le cas d'une histoire que relatait Pamela au sujet d'un couple sourd qui ne parvenait pas à avoir d'enfants jusqu'à ce qu'une visite médicale les informe que la femme avait été stérilisée, laquelle n'avait pas été mise au courant de cette opération lors d'un séjour à l'hôpital dans sa jeunesse.

Quant au montage des chapitres avec les membres de ma famille, j'ai également dû couper des sections après le tournage, même si les extraits retenus pour celui-ci avaient été sélectionnés après plusieurs lectures d'élagage. Outre les critères mentionnés dans la section sur la sélection des contenus, j'ai choisi entre autres d'effacer certaines parties où la traduction et l'interprétation diluaient certains propos humoristiques, les rendant plutôt fades et insignifiants. Par ailleurs, il me faut avouer que j'ai ressenti à quelques reprises un malaise par rapport au fait que les membres de ma famille fassent l'éloge de mes forces tout au long de mon cheminement en tant que personne sourde. J'ai tenté de respecter leur perspective et d'en garder quelques passages, mais plusieurs ont été enlevés en cours de route. Ayant souhaité que tous les membres de ma famille puissent partager différents éléments de leur contexte de vie, ce qui permettait de les situer en tant que personnes à part entière au-delà de leur rapport à moi, j'ai dû par contre me résigner à retirer les passages qui s'éloignaient trop du sujet principal de la BD*. Contrairement aux rencontres avec les Sourd-es où le montage s'est fait à partir des vidéos, dans le cas des membres de ma famille, c'est en relisant les parties traduites en LSQ et filmées que je me donnais comme défi de rayer certains passages.

Par ailleurs, en plus de retirer des extraits dans l'ensemble des chapitres, j'ai retiré plusieurs passages où je m'exprimais, afin de laisser le plus de place possible aux propos des personnes rencontrées. Outre la question des contenus, les multiples séances de montage ont permis de créer un ordre dans les propos afin de créer une continuité au fil du chapitre. Ainsi, l'enchaînement des propos au montage diffère par moments de celui qui a été enregistré lors des rencontres. Il est coutume de dire qu'au montage, on peut faire dire ce que l'on veut aux protagonistes puisqu'il est possible d'enchaîner des extraits de façon à créer un propos fort différent du récit initial. Soucieuse que les chapitres vidéos puissent évoquer l'esprit des rencontres et, le plus possible, l'authenticité des propos de chacun-e, les dispositions éthiques entourant la validation du contenu avant la signature de la licence d'autorisation de diffusion publique (annexe VII) ont permis à toutes les personnes rencontrées d'émettre des réserves au besoin. Aucun n'a souligné de malaise quant au montage, outre quelques commentaires formulés par les personnes sourdes suggérant d'insérer plus de pauses entre les différents clips.

Toutefois, les pauses durant les rencontres se faisaient parfois lors de moments qui n'ont pas été gardés au montage. Dans le cas des membres de ma famille, le tournage s'étant fait par séquences, il y avait beaucoup plus de latitude pour créer un rythme plus aéré au montage.

Par ailleurs, j'ai fait le montage des chapitres de la BD* en étant portée par mon désir d'offrir aux gens qui s'intéressent particulièrement aux questions qu'elle aborde, l'occasion d'une lecture-visionnement de témoignages et de savoirs signés. En prévoyant que les gens vont consulter la BD* dans un contexte où illes auront la possibilité d'arrêter et de reprendre lecture-visionnement, et en étant obligée de prioriser les étapes de préproduction, production et postproduction, je n'ai pas accordé autant de temps que souhaité à l'exploration des manières d'aérer le montage des chapitres. Tel que je l'ai évoqué précédemment, je prévois faire un court-métrage d'une durée 15 à 20 minutes en dehors de la thèse pour lequel je me soucierai davantage de rendre le montage dynamique et aéré¹⁷⁸.

3.2.5.2 La composition de l'espace visuel

Dans ce projet de BD*, la modalité de la LSQ a forgé le parcours de création de façon singulière. En outre, l'exploration des codes de la BD typographiée a posé des limites quant à la possibilité de mobiliser certains codes de ce genre qui s'avéraient inadéquats pour une formule signée et vidéographiée. La section sur la déconstruction des codes a permis d'aborder les usages possibles et impossibles de certains esthétismes au sein d'une même case, influençant la préparation des plans de tournage de sorte à assurer l'intelligibilité du propos signé. J'aime beaucoup la diversité des plans mobilisés dans l'univers de la BD, lui-même fortement inspiré du langage cinématographique, qui permet une multiplicité d'angles sur le propos et le récit, notamment par l'intermédiaire d'une diversité de plans.

Dans les balbutiements du processus de recherche sur la composition de l'espace visuel, la quête ne portait pas uniquement sur le plan de l'esthétique de l'image. Je cherchais également des moyens de traduire certains codes de la BD en fonction de la LSQ. Par exemple, en BD typographiée, la forme des phylactères permet de distinguer une parole d'une pensée. En alternative à la bulle de pensée, la surcase permet également un propos réflexif. Au moment où je projetais encore l'insertion d'interludes plus intimes dans la BD, j'ai ainsi exploré la possibilité de créer un mouvement dans chacune des cases afin d'évoquer un récit introspectif. La première image (a) de la case était sans texte (figure 33), la seconde (b) comportait un texte signé en LSQ (figure 34) placé au niveau de la tête, et la troisième (c)

¹⁷⁸ Je reviendrai sur le court-métrage dans la section 3.3.2.3 *Les formats de diffusion*.

affichait la surcase en français (figure 35). Visuellement, la première case enchainait les figures de style a b c avant que la deuxième case apparaisse, et ainsi de suite.

Figure 33 – *Esquisse d'un récit narratif signé (a)*



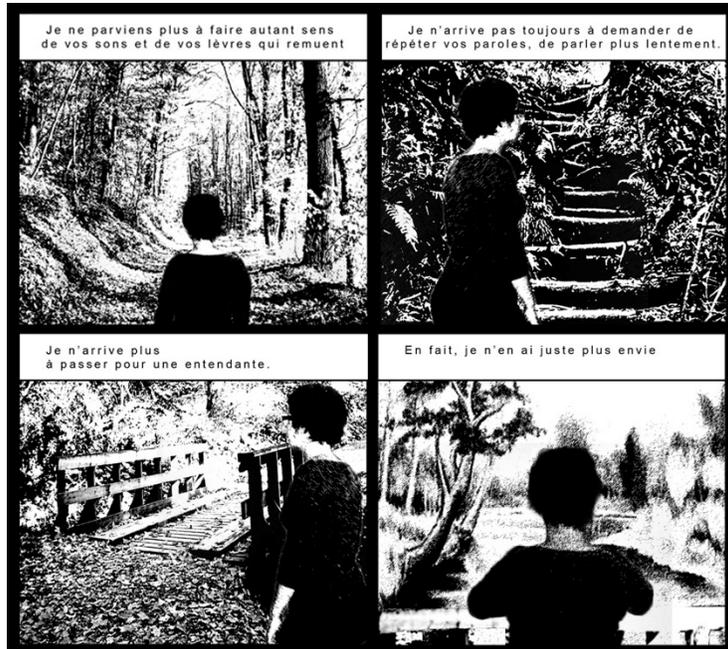
(Leduc, 2014)

Figure 34 – Esquisse d'un récit narratif signé (b)



(Leduc, 2014)

Figure 35 – Esquisse d'un récit narratif signé (c)



(Leduc, 2014)

Bien que je n'aie pas gardé ces interludes pour l'œuvre, j'ai été portée par l'inspiration émergeant de l'exploration de certaines prises de dos, de haut, en contreplongée, avec de gros plans sur un détail du corps. Malgré les contraintes financières et temporelles qui limitaient le nombre possible de plans de ce genre pour chaque rencontre, j'ai tenté d'en insérer quelques-uns.

Le temps de travail en 2D étant significativement plus court qu'en 3D, c'est par des essais en 2D à partir d'images fixes que j'ai d'abord exploré la composition visuelle. Ainsi, j'ai entamé la postproduction de la BD* avec la conviction que j'allais travailler avec une composition visuelle formée de cases, dont j'avais fixé le nombre à 3 ou 4 par plan au montage. Les tests m'ont cependant rapidement conduite à l'évidence qu'à trop petite échelle, le propos signé était difficile à comprendre et exigeait des efforts considérables de compréhension. J'avais prévu le coup pour la configuration de l'esthétisme des cases en amont du tournage sans réfléchir suffisamment toutefois à l'agencement des cases. En aval, j'ai ainsi choisi de préserver l'usage des cases uniquement pour les mises en scène ainsi que pour certaines images d'interlude. La majorité des chapitres vidéo sont en mode plein écran, afin de rendre plus agréable et moins laborieuse la lecture-visionnement de la BD. Les exigences techniques nécessaires à une intelligibilité de la LSQ requièrent une mise en page qui soit d'abord pensée en termes linguistiques.

J'ai découvert certaines BD animées telles que *Niko and the Sword of Light* (Imaginism Studio, 2014) et *Upgrade Soul* (Loyer, 2014). Sous forme d'applications pour tablettes, ces créations permettent une mise en page dynamique fort innovante, tout en permettant une interactivité similaire à celle de la lecture, où le lectorat peut tourner les pages et moduler la temporalité à sa guise. Ayant rapidement écarté l'option d'une application pour ma propre BD* à cause des exigences techniques d'un tel projet, j'ai tout de même songé à programmer la BD* en plusieurs clips qui s'enchaîneraient par un clic de la souris, par les flèches du clavier ou par un mouvement du doigt sur les téléphones et tablettes. Là encore, les exigences techniques de programmation étant trop ardues¹⁷⁹, j'ai dû laisser tomber cette possibilité.

J'ai ensuite envisagé de jouer avec l'agrandissement de cases. Par exemple, un plan présentant initialement quatre cases aurait pu être succédé d'un agrandissement de la première case, d'un retour

¹⁷⁹ En outre, une qualité vidéo supérieure aurait augmenté le temps de téléchargement des capsules vidéo, ce qui aurait alourdi le rapport à l'œuvre. En contrepartie, des formats légers et facilitant la navigation compromettaient la qualité de l'image, et donc la lisibilité du propos signé.

au plan de quatre cases, d'un agrandissement de la deuxième case et ainsi de suite. Lorsque j'ai lu-visionné la seule bande dessinée que j'ai recensée à ce jour – *Signs and Voices*¹⁸⁰ (Naqvi et Balabina, 2012) – j'ai apprécié le montage en mouvement incorporant une mise en case des images et vidéos de façon intéressante, mais le balayage répétitif de l'image de la droite vers la gauche fatiguait l'œil à la longue. Priorisant la production des phylactères, la synchronisation des langues, la création des images d'arrière-plan et l'application des effets spéciaux, le temps m'a manqué pour approfondir l'exploration de la composition de l'espace visuel de façon à travailler avec une mise en page embrassant les codes de la mise en cases bédéesque tout en étant agréable d'un point de vue signeur.

3.2.5.2 Les phylactères et la synchronisation des langues

Seul élément ayant presque résisté à la déconstruction des codes de la BD typographiée et aux exigences de la modalité linguistique de la LSQ, les phylactères ont été conçus de façon différente selon que les propos étaient originellement signés ou oraux. Dans les chapitres des rencontres avec les Sour-d-es, leurs excroissances sont arrondies, alors que dans ceux avec les membres de ma famille, elles sont pointues. C'est seulement vers la fin de la postproduction que j'ai réalisé que dans la BD *8 Ways to be Deaf*, Clark avait fait un usage graphiquement intéressant du phylactère (figure 36).

Figure 36 – Phylactères dans *8 Ways to be Deaf*



(Clark, 2010)

¹⁸⁰ Il est intéressant de noter que dans cette œuvre, les parties signées en BSL sont sous-titrées en anglais, les phylactères étant réservés aux cases d'images inanimées et unilingues en anglais.

Outre le design des bulles de textes, j'ai réfléchi à la synchronisation entre les phylactères et le propos signé. Initialement, je souhaitais faire vivre au public entendant non signeur quelques frustrations vécues par les audiences sourdes et malentendantes par rapport au sous-titrage. En effet, il n'est pas rare que dans certaines parties d'un film, un sous-titre manque ou encore qu'un propos parlé semble beaucoup plus long et complexe que le résumé offert par le sous-titrage (Zdenek, 2011). Dans cette lignée, j'aurais souhaité que les phylactères n'apparaissent qu'une fois le propos en LSQ terminé. Si le rythme de la vidéo rendait difficile le maintien d'un tel décalage, j'ai à quelques reprises retardé l'apparition du texte typographié, bien que l'effet soit sensiblement différent. Il semble que les courts moments où les phylactères sont absents de l'écran permettent plutôt au public non signeur de se reposer un peu les yeux de la lecture et de regarder uniquement le propos signé.

Par ailleurs, à la suite de la traduction des propos en LSQ vers le français, il m'a fallu résumer les propos puisque la traduction littérale prenait souvent trop de mots dans les bulles, qui s'enchaînaient sans qu'on parvienne à les lire entièrement vu le rythme de la vidéo. Dans le cas des rencontres en français, il m'a fallu ajuster la syntaxe et la grammaire du français parlé pour les rendre plus compréhensibles.

3.2.5.3 La bande et les effets sonores

La BD* est, en majeure partie, sans son. On pourrait croire qu'il s'agit là d'une représentation de la surdité, mais il n'en est rien. En fait, le choix initial de travailler sans son visait à évoquer les codes de littérature, en ce qu'un livre est silencieux, les ambiances sonores appartenant aux contextes de lectures.

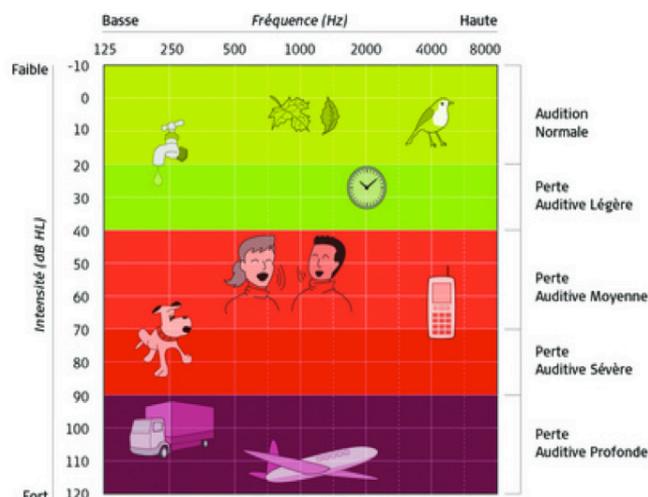
J'ai toutefois réfléchi rapidement à la possibilité de mettre une bande audible. Tout d'abord, j'aurais pu capter le son lors des tournages, mais comme le studio possède un système de ventilation bruyant, il aurait fallu prévoir des dispositions techniques, en production comme en postproduction. Ensuite, j'ai envisagé de demander à chaque personne rencontrée de me fournir une liste de musiques que j'aurais pu programmer avec l'audiogramme de chacun de manière à rendre compte de l'expérience de la surdité, qui n'est pas toujours celle d'un silence complet. Par ailleurs, le documentaire *Femmes sourdes dites-moi* (Boivin, 2015) a été produit de façon originale grâce à un doublage des propos signés par des femmes sourdes oralistes. Bien qu'intéressantes, toutes ces options nécessitaient un travail considérable, ce qui a justifié mon choix de travailler principalement sans son, considérant que la bande sonore ne faisait pas partie de mes priorités de création.

C'est à la suite de la proposition de mon frère, qui est musicien, que nous avons décidé d'inclure un extrait de texte afin qu'il puisse « entendre comme j'entends ». Dans le chapitre de notre rencontre, un extrait du *Fou de l'île*, de Félix Leclerc, est interprété en LSQ par Pierre-Olivier. En même temps, la bande sonore diffuse la version lue en français par Philippe. Il s'agit d'un texte qu'il avait lu à la mort de notre frère Charles et qui l'avait ému. Dans le contexte du projet, j'ai été à mon tour émue de le lire et de ressentir que par bribes, la prose de Félix Leclerc offre une résonance quant au sentiment parfois éprouvé en tant que personne sourde. Par ailleurs, bien que l'objectif était de travailler avec une piste sonore modulée par ma courbe d'audition et de surdité, les quelques personnes entendantes à qui j'ai montré les tests de montage trouvaient plus intéressante la possibilité de comparer la piste sonore sourde à la courbe sonore entendant, d'où l'alternance offerte dans ce passage de la BD.

Pour produire la bande sonore en « version sourde », j'ai dû contacter mon audiologiste et mon audioprothésiste pour m'enquérir des formules de conversion entre la mesure de ma surdité en DBHL (*decibels hearing level*) sur mon audiogramme et la mesure en DBSPL (*decibels sound pressure level*) telle qu'exigée pour travailler avec les égalisateurs dans le logiciel de traitement sonore qu'a utilisé Philippe, avec l'aide de Sébastien Véziau. La mesure de la surdité et de l'audition se fait à partir des fréquences et des décibels (figure 37). Ainsi, alors qu'en DBHL j'ai une perte auditive (ou un gain

sourd) de 95 dB dans les fréquences de 2 000 hertz, il s'agit en fait d'un seuil de 132 dB en DBSPL. Les choses se compliquent puisque je n'ai pas toujours les mêmes seuils dans les deux oreilles : à 500 hertz, le seuil en DBHL est de 70 dB à gauche et de 40 dB à droite.

Figure 37 – Indicateurs pour comprendre un audiogramme



(MED-EL, 2015)

Un échange de courriels avec Philippe a permis de démystifier d'une part la compréhension de mon audiogramme, et d'autre part, l'impossibilité de reproduire mon audition et ma surdité. En effet, les contextes de perception étant constamment en mouvement, seule une simulation était envisageable.

Lorsque Philippe a lu le poème de Charles pour produire la bande sonore pour la BD, il l'a fait en éliminant les autres sources de bruits lors de l'enregistrement. Or, quand mon frère a lu ce texte pendant notre rencontre, on percevait également le bruit des camions sur Papineau, l'intensité de la lumière permettait une lecture labiale et le port de mes appareils auditifs augmentait l'intensité de sa parole. De plus, le volume final de la bande sonore a été augmenté, permettant la perception de la modulation des fréquences. Autrement dit, sans cette augmentation de volume global, il était difficile de percevoir la bande sonore.

Philippe souhaitait également entendre une chanson à travers mes oreilles, choisissant de travailler la pièce *La pointe du jour* des Charbonniers de l'Enfer à l'aide d'un programme et de mon audiogramme. Puisque j'avais déjà évoqué mon ouïe dans le chapitre de notre rencontre, cet extrait a été intégré au chapitre avec François, au moment où celui-ci fait référence au fait que je peux entendre la musique. Trois autres extraits musicaux figurent dans la BD, et il s'agit de trois chansons populaires interprétées en LS : *Toujours vivant* (paroles de Michel Rivard et musique de Gerry Boulet), interprétée en LSQ

dans la rencontre avec Émilie; *Feminem* (paroles de Kty Chioetto et musique de Rezis Friaud) et *We're Going to Be Friends* (paroles de Jack White et musique de *The White Stripes*) interprétés respectivement en LSF et ASL dans la rencontre avec Philippe, alors que je lui faisais découvrir le style de musique que sont les chantsignes. Dans ces cas, j'ai choisi de laisser la version sonore originale telle qu'elle est utilisée dans ces trois chantsignes.

Un autre élément important a émergé du fait que les citations typographiées et audiovisuelles sont régies différemment par le droit d'auteur. Alors que la mention de la source de référence est suffisante dans le premier cas, des requêtes pour des autorisations officielles ont dû être entreprises pour avoir le droit d'utiliser ces trois extraits. D'apparence banale, cette distinction mériterait d'être étudiée davantage eu égard à la production de savoirs signés¹⁸¹. Par exemple, s'il fallait contacter tous les responsables des droits d'auteurs cités textuellement dans une thèse, il a fort à parier que la production de connaissances s'en trouverait transformée.

Par ailleurs, je me suis demandé si je devais obtenir les droits d'auteurs pour la chanson des Charbonniers de l'Enfer étant donné qu'elle avait été significativement modifiée. Si la paraphrase – dire sans ses mots les propos d'autrui – diffère de la citation et n'exige pas la mise entre guillemets des propos exacts, une réappropriation d'une bande sonore pour entendre dans ses propres courbes la musique d'autrui permet-elle de déroger aux exigences de la citation, et par le fait-même, de la requête des droits d'auteurs? La production d'effets sonores a généré d'intéressantes réflexions à l'égard des différences entre la citation typographiée et audiovisuelle que je n'ai pas analysées davantage, faute de temps.

3.2.5.4 Les effets visuels

La recherche sur les effets visuels a été un parcours d'exploration en soi, exigeant un nombre d'heures de travail phénoménal. Tout d'abord, la recherche esthétique a elle-même été complexe. À l'été 2014, les quelques essais avec les paramètres d'effets offerts par le logiciel de montage vidéo ont été peu concluants, car celui-ci dispose d'options limitées. J'ai donc suivi une formation sur l'utilisation du logiciel *After Effects* afin d'en apprendre les manœuvres de base, un apprentissage bonifié par le visionnement de dizaines de tutoriels sur Internet afin de maîtriser les techniques nécessaires au traitement vidéo. J'ai ensuite appris à maîtriser la production d'effets nécessaires, c'est-à-dire le

¹⁸¹ Les défis que posent les technologies de la communication et Internet à l'égard du copyright ont fait l'objet de recherches dès les années 1990 (Elkin-Koren, 1995).

masquage par couleur (*keying*, retrait du fond vert), le suivi de la caméra 3D (*camera tracking*, pour insérer une image dans un écran en mouvement), le noir et blanc (désaturation de l'image), la courbe (*curves*, modification des tons et du contraste de l'image), ainsi que les effets de bande dessinée (*cartoon* et *Toon It*, modification de l'apparence de l'image avec une allure de dessin animé ou roman graphique). C'est Jason Thériault, le directeur de la photographie, qui m'a fait connaître la suite *Red Giant*, qui comprend différents outils d'édition vidéo offrant différentes options d'esthétique d'animation de l'image.

La recherche propre à l'effet de bande dessinée a été un véritable parcours d'essais et erreurs. Dans les essais préliminaires, je travaillais en 2D afin de trouver des agencements possibles entre l'effet de la vidéo et l'effet de l'image en arrière-plan. Lors des premières expérimentations avec la suite *Red Giant*, qui offre toute une gamme d'options en matière d'effets animés, j'avais choisi un effet vidéo en noir et blanc que j'agenciais avec un arrière-plan noir, blanc et gris (figure 38). Cet effet vidéo procurait une esthétique de style BD que j'affectionnais.

Figure 38 – Expérimentation d'effets visuels



(Leduc, 2014)

Je suis allée de l'avant avec cet effet pour produire les vidéos diffusées sur le site Internet de présentation du projet¹⁸². Ce traitement faisait grésiller l'image¹⁸³, un choix que j'aimais particulièrement pour sa résonance avec le film d'animation, mais qui s'est avéré dérangeant pour une vidéo plus longue qu'un court clip. Le processus de recherche visuelle s'est poursuivi pendant plusieurs mois, au rythme de cinq minutes d'attente pour chaque manœuvre dans un paramètre. Il a été complexifié par l'étalonnage, c'est-à-dire la modélisation de l'apparence générale de l'image, malgré les différences de valeur de plan, d'éclairage, de couleur de peau et d'allure des vêtements d'une personne à l'autre et d'une caméra à l'autre. En plus de s'arrimer avec les exigences linguistiques de la LSQ, l'esthétique de l'effet visuel de la vidéo devait également se conjuguer d'une certaine façon avec les arrière-plans.

3.2.5.6 La composition des arrière-plans

Les arrière-plans sont des images insérées au montage qui remplacent le fond vert du studio (figure 39) par des compositions graphiques créées dans logiciel *Photoshop* en se juxtaposant aux vidéos (figure 40).

Figure 39 – Image vidéo originale tirée du tournage en studio



¹⁸² Je présenterai sous peu ledit site Internet.

¹⁸³ Comme on peut le voir dans les vidéos de présentation du projet et des biographies sur le site Internet www.bdlsq.net.

(Leduc, 2015)

Figure 40 – Image vidéo finale avec effets spéciaux, arrière-plan et phylactère

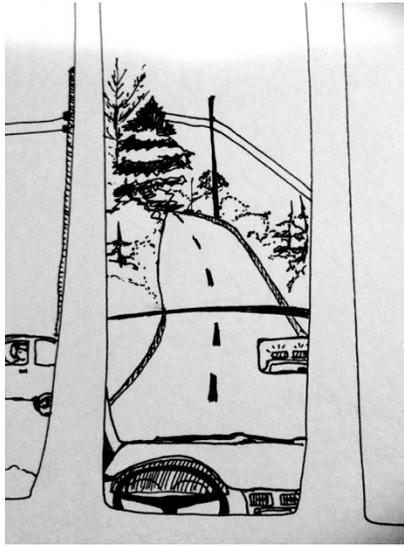


(Leduc, 2015)

Les compositions d'arrière-plan ont été créées à partir de photos des lieux de rencontre scénarisés dans la BD. Dans certains cas, elles sont issues de séances photo chez les protagonistes (Philippe, François et Denise), à la Maison des enfants Marie-Rose (Janine), à Lucien-Pagé (Theara) et à l'UQAM (Daz). Pour d'autres, c'est principalement l'usage d'images trouvées sur Internet (y compris *Google View*) qui a permis de créer les arrière-plans pour les chapitres se déroulant au cinéma Beaubien et au café De Froment et de Sève (Émilie), au parc Laurier (Hodan) et sur la voie ferrée du Mile-End (Pamela).

Si je comptais initialement dessiner les arrière-plans, l'ampleur du travail exigé pour ce projet m'a forcée à établir des priorités. Malgré les inspirations tirées de leçons de maîtres (McCloud, 2007; Gray, 2006; Szunyogy, 2013), les planches esquissées font désormais partie des multiples traces du projet. Par leur radicale différence avec l'œuvre finale, elles évoquent les transformations au cours du processus de recherche-crédation (figure 41).

Figure 41 – Esquisse d'arrière-plan



(Leduc, 2014)

Bien que l'esthétique diffère de celle du dessin, l'effet que j'ai réussi à obtenir en travaillant avec des photos et des images me convenait, se rapprochant des styles de BD de style plus réalistes¹⁸⁴ telles que *Valse avec Bashir* (Folman et Polonsky, 2009), qui a été produite à la suite du film d'animation (Folman, 2008). J'ai ainsi édité les arrière-plans avec une désaturation des couleurs, une courbe ajustant les tons de l'image ainsi qu'un filtre graphique de découpage (*cutout*) pour réduire le nombre de tons de gris à six ou huit. Pour chaque chapitre, il m'a fallu entre de 10 à 15 arrière-plans, en fonction des valeurs de plan.

3.2.5.7 L'enregistrement de la bande dessinée

De façon générale, la taille des fichiers vidéo est significativement plus grande que celle de fichiers textes ou images. J'ai donc dû m'outiller en achetant trois disques durs de capacité supérieure pour travailler, me procurant une mémoire totale de 8 téraoctets (8 000 gigabits – gig) répartis en différents espaces de travail, de stockage et de sauvegarde (*back-up*). N'ayant jamais réellement redouté le vol de mes biens, l'ampleur du travail que représentaient ces disques durs a forgé un rapport singulier à ces objets. Parfois, je les trainais avec moi pour ne pas m'en séparer, ou bien je les rangeais dans un espace verrouillé ou encore sous mon lit la nuit, d'autres fois je les cachais... et même si bien que j'oubliais

¹⁸⁴ Certain-es distinguent la BD réaliste de celles au style plus humoristique ou caricatural (Groensteen, 2005 : 40).

où! J'avais l'impression d'être une pirate changeant son butin de place sur ses îles imaginaires pour déjouer les corsaires.

Par ailleurs, l'enregistrement des fichiers vidéo est beaucoup plus long que celui des fichiers textes ou images. Lorsqu'on ajoute des effets spéciaux, ce temps est décuplé. Ainsi, pour obtenir une prévisualisation d'un extrait, il fallait en moyenne une minute d'enregistrement pour prévisualiser une seconde de vidéo, ce qui représente une heure d'attente pour chaque minute de vidéo. Devant regarder au minimum cinq secondes pour vérifier si l'effet convenait à la lisibilité du propos signé, il fallait ainsi attendre cinq minutes chaque fois qu'un paramètre était modifié pour le prévisualiser et le modifier autant de fois que nécessaire¹⁸⁵.

Lors de l'enregistrement final du premier chapitre vidéo, le temps total estimé était de... 435 h pour une vidéo de 23 minutes. Envisageant les possibles afin de pouvoir déposer ma thèse à temps, j'ai réduit le nombre d'images par seconde. La vidéo utilise souvent 30 images par seconde, alors que les films d'animation en utilisent entre le quart et la moitié de ce nombre. Soucieuse de conserver le caractère compréhensible des propos en LSQ, j'ai pu diviser par deux seulement le nombre d'images, obtenant des séquences à 15 images par secondes.

Par ailleurs, certains effets étant plus longs à enregistrer que d'autres, j'ai dû en retirer quelques-uns et en remplacer d'autres par des options moins exigeantes en termes de durée d'enregistrement. Par exemple, l'effet « noir et blanc », qui comporte plusieurs paramètres de réglages, a pu être substitué par « teinte » qui désature l'image sans aucun paramétrage nécessaire. Malgré ces changements, la durée d'enregistrement pour chaque vidéo demeurait longue : environ 75 heures d'enregistrement par chapitre vidéo. Et cela, sans compter tous les enregistrements intermédiaires nécessaires à chaque modification d'un élément dans la séquence, d'une durée de quelques minutes à quelques heures.

Il va sans dire que ce rapport à la technologie a généré frustrations et angoisses. Entre les visites au magasin Apple, où l'on m'assurait que je ne pouvais pas rendre plus performante ma machine à l'aide

¹⁸⁵ Par exemple, lorsqu'il est couplé à celui à un effet de noir et blanc, l'outil de masquage par couleur (*keying*, retrait du fond vert), nécessite de régler des paramètres afin d'enlever le bruit visuel blanc qui se retrouve sur les parties de l'image suréclairées. Grâce à un cache (*screen matte*), il est possible d'ajuster le niveau de noir et de blanc dans l'image afin de retirer ce bruit visuel qui se trouve souvent dans les coins de l'image. Toutefois, il n'est pas rare qu'un tel paramétrage ait pour conséquence d'effacer ou de rendre transparentes certaines parties du personnage. Il est donc alors nécessaire de créer un calque (*mask*) afin d'appliquer le masquage par couleur sur une zone moins grande (Creative Cow, 2012). De telles manœuvres prennent un temps extrêmement long, d'autant plus que pratiquement tous les tutoriels disponibles en ligne ne sont pas sous-titrés et que les sous-titres automatiques générés par YouTube sont souvent inexacts. Par chance, les tutoriels m'étaient compréhensibles visuellement.

d'autres cartes mémoire¹⁸⁶, et mes craintes que le disque dur explose (j'aurais pu faire cuire un œuf tellement il chauffait), les réflexions mijotaient. Toujours dans une perspective de production de savoirs signés, je réalisais combien le temps de création est long en français et en 2D, « tout bédéiste pourrait te le dire »* (Sacco in Chute, 2014 : 140), mais la différence se situait peut-être dans l'attente. Passer plusieurs heures à travailler sur la machine ne génère pas les mêmes effets ni les mêmes affects que passer des heures interminables à attendre après la machine... Face à mon écran qui m'affichait le temps d'attente, maudissant la lenteur du système informatique, je m'imaginai les communautés sourdes devant les gouvernements, maudissant l'inertie du système politique. Si en 2015, après tant d'années de luttes et de stratégies, les Sourd-es avaient encore la patience nécessaire aux changements sociopolitiques, je pouvais bien moi aussi essayer de ne pas trop rager. Par chance, j'avais le privilège d'avoir deux ordinateurs : un pour enregistrer les vidéos, un autre pour écrire cet essai. Par chance aussi, je louangeais plus que jamais la force de l'humour, intercalant l'écriture de quelques rires bénéfiques (figure 42).

¹⁸⁶ L'ajout de mémoire vive (RAM) était inutile à cette étape-ci, et de toute façon, les ordinateurs étaient déjà à leur pleine capacité : il m'aurait fallu acheter un autre ordinateur avec un processeur plus puissant, bien que le mien fût déjà bien coté sur ce plan-là. Les studios d'animation travaillent avec des ordinateurs montés en série afin que plusieurs processeurs permettent l'enregistrement des projets.

Figure 42 – « Préhistoire » dans *Les durs d'oreille dans l'histoire*



(Mallet, 2002 : 12)

Constatant d'importantes limites techniques empêchant l'exportation des chapitres de la BD*, j'ai fait appel au Laboratoire sur les récits du soi mobile du Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal. Grâce à Simon Harel et Erwan Geffroy, j'ai donc pu avoir accès à un équipement facilitant ce travail. Au bout du compte, il aura fallu environ quatre exportations par chapitre (entre 12 h et 24 h chacune) afin de parvenir à la version finale. À chaque fois, il me fallait corriger des coquilles, des images manquantes (*drop-frame*) ou le mauvais rendu de l'image. Décidément, la finalisation des chapitres a pris un temps incommensurablement long!

3.2.6 Le chapitre d'introduction

En plus des neuf chapitres vidéo mettant chacun en scène une rencontre avec l'une ou l'autre des personnes sourdes ou des membres de ma famille, un chapitre d'introduction présente la bande dessinée, les neuf protagonistes et les trois interprètes. Comme les autres chapitres, il commence par la page couverture et se termine par le générique des crédits.

3.2.6.1 La page couverture

Dans un premier temps, la page couverture a été conçue à partir de trois éléments principaux : une photo, une vidéo du titre et du nom de l'auteure en LSQ et une typographie de ces deux derniers.

La photo a été prise à l'hiver 2013 lors d'un séjour à Pessamit sur la Côte-Nord, une région du Québec que j'affectionne pour ses paysages sauvages et ses multiples endroits paisibles. Représentant initialement un paysage au bord du fleuve gelé avec un ciel aux mille teintes pastel, j'en ai changé le sens et l'ai travaillée dans le logiciel *Photoshop*, lui conférant une esthétique en noir et blanc, évoquant une peinture abstraite. Même si le monde de la sourditude est abordé sous plusieurs angles dans la BD*, tout un pan de celui-ci demeure pour moi indicible. Plus précisément, mon travail comme artiste peintre communique autrement l'expérience de la sourditude. *Au nord du silence* (figure 43) évoque le devenir de la sourditude, et *Dissonances* (figure 44), les dimensions affectives de l'oppression et de l'agentivité.

Figure 43 – Peinture *Au nord du silence*



(Leduc, 2012)

Figure 44 – Peinture *Dissonances*



(Leduc, 2014)

Le langage pictural abstrait permet une communication dans un registre singulier où les dimensions sensibles et affectives invitent à une polysémie à laquelle participe chaque personne en contact avec l'œuvre. À un certain moment, j'ai envisagé d'introduire certaines de mes peintures dans le corps même de la BD, pour créer une rupture avec le propos documentaire et offrir des moments d'abstraction propices à la réflexion entre les propos signés et typographiés. Le temps m'ayant manqué

pour explorer davantage les cases d'images et de pauses dans les chapitres, j'ai choisi de réserver l'esthétique abstraite à l'arrière-plan de la page couverture uniquement.

Par ailleurs, le titre de la BD* sur la page couverture est double. *C'est tombé dans l'oreille une Sourde* est le titre en français, celui en LSQ est différent. En effet, tout comme l'humour, les expressions idiomatiques se traduisent difficilement d'une langue à l'autre. Le titre en LSQ n'est donc pas une traduction littérale. Je pourrais le traduire en français ainsi : « Ça rentre par une oreille et ça sort par l'autre, mais ne croyez pas qu'il s'agisse de perte auditive. Les Sourd-es perçoivent et vivent le monde selon une panoplie de perspectives qui nous inspirent et qu'on exprime notamment par la richesse des langues des signes ».

En vidéographie, la page couverture débute avec l'image, et après le titre en LSQ, le titre en français est typographié lettre par lettre, accompagné d'une épellation signée en LSQ¹⁸⁷. Elle se clôt par le signe de mon nom en LSQ, l'écriture typographiée de mon prénom et de mon nom en français, également épelés en LSQ.

3.2.6.2 La présentation des protagonistes

En deuxième lieu, le chapitre d'introduction présente tous les protagonistes de la BD. Comme trois des membres de ma famille ne figurent pas dans la BD, puisque ce sont des acteurs et une actrice sourd-es qui les ont interprétés, je souhaitais qu'elles puissent tout de même y apparaître. Je leur ai donc proposé de se présenter en quelques phrases et de signer celles-ci. La présentation des protagonistes a été réalisée de la même manière que celle des membres entendants de l'équipe de production. Ainsi, à la suite d'un petit texte que chacun-e a écrit en français et d'un processus d'écriture vidéographiée en plusieurs étapes (brouillon, propre, mise en ligne, troisième vidéographie avec voix sur les signes pour permettre à ma famille de comprendre les signes, etc.), mon père, ma mère et mon frère se sont exercés, puis sont venus en studio pour se présenter en LSQ.

Les cinq Sourd-es rencontré-es, les trois interprètes ainsi que les quatre membres de ma famille ont pu se présenter. De très courte durée, ces 12 clips se voulaient une présentation des personnages semblable à celle qu'on retrouve au début de certaines BD.

¹⁸⁷ L'alphabet en LSQ est le même qu'en ASL, mais différent de celui de la LSF et de la BSL.

3.2.6.3 Le générique

Le générique permet de nommer les personnes ayant participé à la production d'une œuvre audiovisuelle ainsi que les sources utilisées, telles que la musique. Afin de jouer avec les codes du livre, format de la majorité des BD, j'ai d'abord envisagé de regrouper les crédits dans une page de grand titre (*frontispice*). Mais l'achevé d'imprimer (anciennement appelé « colophon ») étant réservé aux livres, il était plus à propos de produire un générique. Tous les chapitres vidéo étant disponibles de façon individuelle, j'ai introduit la page couverture et le générique dans chacun de ceux-ci. Ce faisant, j'ai indiqué les crédits propres à une seule vidéo (par exemple, un extrait musical) uniquement dans le générique de celle-ci.

En guise de dernière escale dans le processus de production et postproduction de la BD, je présenterai maintenant la diffusion du projet doctoral et de la BD.

3.3 La diffusion de la bande dessinée

Réfléchir à la diffusion de la BD* a soulevé en premier lieu la question du médium ou du format qui informe directement le mode de diffusion. La BD* s'inscrit de façon générale dans le vaste univers des *media* numériques. Tour à tour, elle pourrait être classée dans le créneau de la bande dessinée en ligne¹⁸⁸, du court-métrage documentaire, du docufiction, de la websérie, des nouveaux médias¹⁸⁹ ou du transmedia¹⁹⁰. Sarah Atkinson (2014) remarque que « le cinéma est et a toujours été dans un état perpétuel de devenir »* (Atkinson, 2014 : 1), et il en est de même, à mon sens, pour l'univers des *media* numériques et les différents genres avec lesquels résonne la BD*.

La réflexion sur le médium de l'œuvre produite dans le cadre de la recherche-crédation s'est articulée principalement autour de la question de l'accessibilité plutôt qu'autour d'une tentative de définition des créneaux dans lesquels elle s'inscrit. Cette question s'est posée notamment à l'égard de l'accès à Internet et l'accessibilité d'Internet. Cette section aborde dans un premier temps l'Internet comme plateforme de diffusion avant de présenter le site www.BDLSQ.net.

¹⁸⁸ La BD en ligne existe environ depuis 1993 et regroupe aujourd'hui un ensemble éclectique de pratiques bédesques (Withrow et Barber, 2007 : 12). La BD* se distingue du film d'animation, car, traditionnellement, ce médium travaille avec des images fixes qui sont animées par diverses techniques, ce qui diffère de l'usage de la vidéo, même si cette dernière est également un enchaînement d'images.

¹⁸⁹ Pour le lectorat intéressé, Lister *et al.* (2003) présentent une introduction intéressante aux dits « nouveaux médias ».

¹⁹⁰ La section 4.4.1 *Media, intermedia et transmedia* détaillera cette notion.

3.3.1 L'Internet comme plateforme de diffusion

Internet a été étudié et problématisé sous divers angles, notamment par rapport aux questions de démocratisation de l'information, de communautés, de réseaux, d'interactivité, de mobilité, de virtualité, de transculturalité et de rapports de pouvoir, pour ne nommer que ceux-ci (Barbatsis *et al.*, 1999; Bell et Kennedy, 2000; Bell *et al.*, 2004; Kanngieser, 2014; Kollock et Smith, 1999; Miller et Slater, 2000; Rheingold, 2000; Schachtner, 2015; Strate *et al.*, 1996).

Entre autres possibilités, Internet permet la diffusion et la circulation de contenus cinématographiques, vidéographiques et télévisuels (Bird, 2011; Jenkins, 2006). Une telle avenue est rendue possible dans un contexte de convergence médiatique qui :

représente un changement de paradigme – le passage d'un contenu spécifique à un médium à un contenu qui circule à travers de multiples canaux, à travers l'interdépendance sans cesse augmentée des systèmes de communication, de multiples façons d'accéder au contenu des médias, et des relations toujours plus complexes entre les médias corporatifs top-down et la culture participative bottom-up* (Jenkins, 2006 : 243).

Parmi les possibilités conférées par Internet, la mise en ligne de *media* par des individus a significativement transformé les manières d'envisager la diffusion de vidéos¹⁹¹, notamment depuis la création de YouTube et de Vimeo au milieu des années 2000. Cette brèche a également permis la prolifération de vidéos amateurs et semi-professionnelles en octroyant aux gens la possibilité de produire et de diffuser une panoplie de matériel audiovisuel (Bird, 2011).

Sur la plan de l'activisme, Internet se présente comme une plateforme mettant en lien « des mondes en ligne et hors ligne »* (Kanngieser *et al.*, 2014 : 305). Le réseautage offre ainsi aux initiatives activistes, telle que la BD*, une capacité de présence qui redéfinit la notion de frontières. Bien que généralement aisément abordable, Internet présente toutefois des enjeux importants d'accessibilité.

3.3.1.1 L'accessibilité

Bien qu'Internet soit souvent considéré comme « un espace infini qui [est] relativement exempt de restrictions et qui encourage les gens à s'ouvrir au monde extérieur »* (Schachtner, 2015 : 236), les enjeux relatifs au handicap et aux langues présentent la question de l'accessibilité sous un nouvel angle. Alors que presque toute la planète a accès à Internet d'une façon ou d'une autre (Wikimedia

¹⁹¹ Je me rappelle encore des soirées de diffusion des Lucioles, un collectif de vidéastes engagé-es dont je faisais partie. Au début des années 2000, nous y distribuions nos compilations en...VHS ! Puis, ce fut la révolution quand nous sommes passés aux DVD. À la dissolution du collectif, en 2008, cela faisait à peine deux ans que nous avions commencé à mettre en ligne certaines de nos vidéos.

Commons, 2015), ce dernier n'est pourtant pas accessible à toutes. En d'autres termes, bien qu'Internet soit disponible pour grand nombre de gens, il n'est pas forcément adapté à tout un chacun.

Les premières lignes directrices de l'accessibilité sur Internet ont été formulées dès 1995, suite à une conférence où Tim Berners-Lee, créateur du *World Wide Web* et Paciello avaient soulevé la question de l'accessibilité des personnes handicapées (Vanderheiden, 1995). Mis sur pied à l'Université Madison-Wisconsin, le projet des « Lignes directrices pour l'accessibilité des contenus Web 2.0 (WCAG) »* présente un large éventail de recommandations pour rendre les contenus Internet plus accessibles :

Suivre ces règles rendra les contenus accessibles à une plus grande variété de personnes en situation de handicap, incluant les personnes aveugles et malvoyantes, les personnes sourdes et malentendantes, les personnes ayant des troubles d'apprentissage, des limitations cognitives, des limitations motrices, des limitations de la parole, de la photosensibilité et les personnes ayant une combinaison de ces limitations fonctionnelles. Suivre ces règles rendra aussi les contenus Internet souvent plus faciles d'utilisation aux utilisateurs en général* (W3C, 2008).

Les critères de détermination de l'accessibilité des contenus sont divisés en trois catégories (A, AA et AAA) afin de qualifier l'exigence de travail nécessaire pour chaque type d'accessibilité¹⁹². Toutefois, compte tenu de l'investissement humain nécessaire, les critères d'accessibilité liés au sous-titrage et à l'interprétation des contenus audiovisuels se retrouvent principalement dans la catégorie AAA (61 critères au lieu de 25 pour la catégorie A), ce qui explique que malgré les potentialités d'Internet, de nombreux contenus ne sont pas encore disponibles pour les Sourd-es et les personnes sourdes et malentendantes, et que de nombreux contenus signés ne sont pas accessibles aux personnes non signées¹⁹³.

L'accessibilité d'Internet est un droit universel garanti par l'article 9 de la Convention relative aux droits des personnes handicapées (ONU, 2006). Or, en dépit de l'étendue des savoirs sur les

¹⁹² Journaliste torontois primé « le roi du sous-titrage encodé » par *Atlantic Monthly* qui offre une mine de ressources sur le sous-titrage sur son site Internet (Clark, 2004). Par exemple, tout comme les médias entendants sont rarement sous-titrés, le sous-titrage des contenus signés demeure également un défi à relever. Clark a ainsi développé, en plus des lignes directrices pour le sous-titrage audio, des pistes pour le sous-titrage de films signés.

¹⁹³ C'est ce qui explique possiblement qu'au Canada, jusqu'à récemment, « le CRTC refus[ait] d'exercer sa compétence sur le contenu en ligne (y compris les téléchargements d'émissions de télévision et de films et les sites Internet de titulaires de licence de télévision), ainsi que sur les versions commerciales de ce contenu (p. ex., des films et des programmes sur DVD/Blu-Ray) » (ASC, 2012b). Le CRTC a lancé en 2015 sa consultation *Parlons télé : une conversation avec les Canadiens* afin notamment d'améliorer l'accès de la télévision aux Canadien-nes en situation de handicap (CRTC, 2015).

En 2011, le gouvernement du Québec a développé un standard sur les ressources informationnelles qui permet notamment à tous les partenaires du Plan culturel numérique du Québec d'assurer l'accessibilité de la diffusion de contenus culturels numériques (Gouvernement du Québec, 2011). Bien que ce standard permette l'application de la norme ISO des *Web Content Accessibility Guidelines* (WCAG), l'interprétation en langue des signes a été exclue du Plan culturel numérique, parmi les critères jugés « trop contraignants pour l'instant » (*ibid.* : 57).

technologies et le handicap, force est de constater que le développement des technologies d'accessibilité s'avère particulièrement lent, et ce, malgré la panoplie de conventions visant la promotion des droits des personnes handicapées qui ont vu le jour dans la foulée des mouvements de défense de droits, notamment dans les pays occidentaux¹⁹⁴ (Goggin et Newell, 2007 : 1-3). Dans ce contexte d'inertie gouvernementale et corporative, Internet se présente comme un lieu possible d'accès à de nombreux contenus, y compris des sites de téléchargement de sous-titres, à une époque où les salles de cinémas, les DVD et la télévision ne le sont toujours pas.

Sous l'angle des langues, l'accessibilité se pose principalement sur le plan du sous-titrage et de l'interprétation. En 2008, YouTube lance une nouvelle fonctionnalité en permettant aux internautes de télécharger en amont des fichiers de sous-titres et, en 2010, actualisait les potentialités en créant la possibilité de générer des sous-titres automatiques¹⁹⁵ (Rocchi, 2010; YouTube, 2008, 2012). Cette option permet aux internautes de créer un fichier de sous-titres par détection de la parole avec le module de Google *Voice Search*, lequel peut ensuite être corrigé afin de télécharger en amont une version la plus exacte et précise possible du contenu (YouTube, 2010). Dès lors, les possibilités linguistiques semblent à priori nombreuses, multipliant le potentiel d'accessibilité auprès d'audiences linguistiques diversifiées. Or, alors que YouTube clame que le « Le futur sera sous-titré » (2012), le module de traduction de Google (ou une autre plateforme systématisée) n'offre toujours pas la possibilité de traduire une langue orale en langue signée ni de traduction entre l'une et l'autre des quelques 121 langues signées qui existent à travers le monde. Les réticences esthétiques face au sous-titrage et au médaillon n'étant plus justifiées par l'arrivée de la technologie des lunettes d'accès¹⁹⁶ et

¹⁹⁴ En outre, les résultats de recherche de l'Institut mondial du handicap et du National Council of Disability (NCD) démontrent que plusieurs barrières au design universel persistent; qu'il existe pourtant un marché profitable pour les TIC accessibles; que les pratiques de design inclusif doivent et peuvent être facilement intégrées aux pratiques actuelles; que les pratiques actuelles de design inclusif ne répondent pas toujours aux besoins des usager-es en situation de handicap, qui devraient être impliqués dans le développement des pratiques de design approprié (Tusler, 2005 et NCD, 2004 in Goggin et Newell, 2007 : 5-7).

¹⁹⁵ Pour avoir tenté l'expérience à plusieurs reprises, bien que l'idée soit bonne, les résultats sont peu concluants, le propos demeurant souvent inintelligible.

¹⁹⁶ Après le projet de conception de lunettes de reconnaissance vocale créant des sous-titres dans la vitre des lunettes (Hindhede, 2010), une nouvelle version a été conçue en Grande Bretagne (BCC, 2011). Il s'agit de lunettes qui dévoilent les sous-titres ou de la description audio (initialement pour les personnes aveugles) à ceux qui portent lesdites lunettes. Concernant les sous-titres, des ajustements sur les lunettes sont possibles afin, par exemple, de choisir l'effet de distance entre l'écran et leur emplacement ou de changer l'angle d'affichage de ceux-ci (Fincher, 2012), et jusqu'à six langues de sous-titres sont disponible, bien que « le nombre de langues disponibles dépend du contenu du film créé pour le format DCP (Digital Cinema Package) [et que] les langues utilisant des polices de caractères de deux octets [*two-byte*] ne sont pas supportées » (Sony, 2012 : 1), telles que les langues asiatiques ou arabes. Aux États-Unis, les lunettes *Access Glasses* (lunettes d'accès), brevetées par Sony, devaient être rendues disponibles en mars 2013 par Regal Entertainment, qui prévoyait équiper toutes les salles de cinéma numérique étatsuniennes (Tendance Sourd, 2012; Garun, 2012).

Au Québec, certaines salles disposent de la technologie *Captiview* (DeafTechNews, 2011). Pour l'avoir essayé, le dispositif *Captiview* s'avère malheureusement difficile à utiliser. Une fois, j'ai dû changer à trois reprises de machine afin de visionner correctement les sous-titres, auxquels ils manquaient parfois des sections du film.

par la possibilité de sélectionner ou non l'option de sous-titrage ou de médaillon sur les vidéos en ligne, les développements technologiques permettraient de rendre disponibles le sous-titrage et l'interprétation sans que tout le public y soit exposé et que soit invoqué le désagrément esthétique comme facteur explicatif de l'inertie.

Si le mode de sous-titrage historiquement le plus développé demeure le sous-titrage d'une bande sonore, la traduction des contenus signés est significativement différente.

L'arrivée d'Internet a permis une plus grande accessibilité de l'information pour les Sourd-es et personnes sourdes et malentendantes qui avaient enfin accès à une gamme de renseignements autrement peu disponibles¹⁹⁷. À ce jour, toutefois, des plateformes comme YouTube ne permettent pas le sous-titrage automatique de vidéos en LS, la tâche incombant entièrement aux internautes. Certaines vidéos, comme *Deaf not Dumb* (Deaffinity, 2011) ou *Deaf Jam* (Lief, 2011), intègrent le texte dans l'image même, à l'aide d'un montage où ASL et anglais écrit se chevauchent dans une valse bilingue. Par ailleurs, l'intégration d'un médaillon¹⁹⁸ dans les contenus audiovisuels est revendiquée par la communauté sourde depuis longtemps (Unisda, 2010), étant donné qu'il favorise l'accessibilité des médias aux signeur-es.

3.3.2 Le site Internet www.BDLSQ.net

Conçu à partir de 2014 en collaboration avec la développeuse Web Zaa Normandin, le site Internet www.BDLSQ.net se voulait à la fois une plateforme pour présenter le projet de recherche-crédation et un lieu de promotion de la BD*. Initialement, les vidéos devaient y être mis en ligne, mais j'ai finalement opté pour une diffusion de la BD* sur Vimeo, une plateforme financièrement plus accessible.

¹⁹⁷ En matière de santé sexuelle par exemple, Gaucher *et al.* (s.d) remarquent que les personnes sourdes/malentendantes (PSM) sont plus vulnérables au VIH-sida, entre autres à cause du manque d'accès à l'information. Grâce à Internet, le site Internet de la Coalition Sida des Sourds du Québec est entièrement disponible en LSQ, ASL, français et anglais (CSSQ, 2012). Certain-es utilisent la vidéo de façon créative en guise d'outil de prévention en santé sexuelle, comme par exemple Sister Lucy sur son VLOG (Sister Lucy, 2010).

¹⁹⁸ L'interprétation de la bande-annonce de la 3^e édition du festival *Sourd métrage* (Grand Nancy, 2011) et l'entrevue d'Emmanuelle Laborit à TV5 (TV5, 2011) sont deux exemples d'utilisation du médaillon. Des contenus signés peuvent également être traduits d'une LS à une autre grâce à cette pratique, comme dans le film *Les mains au bout du fil | Fingers on the line* (Grenier *et al.*, 2015).

3.3.2.1 La présentation du projet, de l'équipe et des collaborations

Considérant le nombre de personnes ayant permis la réalisation de la création, le site Internet s'est rapidement avéré être un endroit de prédilection pour y diffuser la présentation du projet, l'équipe de production, les collaborations et les sources de financement. Souhaitant profiter de cette interface pour faire connaître davantage les principaux membres de l'équipe, chacun-e a été invité à produire une biographie. En outre, je souhaitais que chacun-e puisse signer au moins une partie de celle-ci.

Afin d'être le plus accessible possible aux personnes sourdes et entendantes québécoises, et a fortiori à celles qui maîtrisent ces langues outre-frontières, le site Internet est quadrilingue en LSQ, ASL, anglais et français. Pour ce faire, les collaborateurs et collaboratrices ne maîtrisant pas toutes les langues du site ont bénéficié de soutien à la traduction pour la réalisation de leur biographie. Les personnes non signeuses ont écrit leur texte en français et/ou en anglais. J'ai ensuite produit un brouillon LSQ, que Pamela Witcher a « mis au propre ». Puis, j'ai enregistré une vidéo en mettant de la voix en français sur les signes afin que les entendant-es non signeur-es puissent comprendre ce que chaque signe voulait dire et ainsi faciliter la tâche d'exercice. Un tournage a été organisé en décembre 2014, à l'occasion d'une réunion visant à faire rencontrer pour une première fois les membres de l'équipe. Compte tenu du niveau de maîtrise de la LSQ par les non-signeur-es qui avaient un fort accent de novice, des interprètes ont également traduit les bios, afin de s'assurer que malgré l'intérêt de cet exercice exploratoire, le contenu soit tout de même clairement accessible aux signeur-es. Les signeur-es ont tous produit leur biographie à la fois en LSQ et/ou ASL et français et/ou anglais. Grâce à la collaboration d'interprètes et d'une traductrice, les bios sont accessibles en quatre langues.

La postproduction des capsules de présentation pour le site Internet a permis de faire des tests sur le plan des effets visuels des vidéos. Même si les effets retenus pour la BD* sont différents, les vidéos du site Internet ont été laissées telles quelles, avec l'« ancien » effet visuel. De fait, le temps d'enregistrement, d'exploration et de mise en ligne pour un tel travail était trop volumineux pour refaire les vidéos avec le même effet que celui utilisé dans les chapitres vidéos de la BD*; le parcours de recherche-crédation en est un de priorisation des actions¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Dans le même ordre d'idée, j'ai manqué de temps et de ressources pour développer la version ASL du site Internet. Bien que les vidéos aient été filmées, la charge de travail nécessaire à la postproduction a eu pour conséquence qu'au moment du dépôt de la thèse, la version ASL du site n'était pas disponible.

3.3.2.2 Les choix esthétiques et politiques

Soucieuse que la BD* soit le plus accessible possible, j'ai envisagé différentes options afin qu'elle soit adaptée non seulement aux personnes sourdes signant la LSQ, mais également aux personnes sourdes et aveugles²⁰⁰. Les personnes vivant avec le syndrome d'Usher ont plus facilement accès aux contenus lorsque ceux-ci sont contrastés. Le choix d'une vidéo en noir et blanc a permis d'accentuer les contrastes, ce qui la rend plus compréhensible pour les personnes vivant avec le syndrome d'Usher²⁰¹.

Par ailleurs, les personnes entendantes aveugles ont accès aux contenus d'Internet notamment grâce aux lecteurs d'écran. Or, ceux-ci ne peuvent pas lire les images, à moins qu'elles soient accompagnées d'une description vidéo, dont le texte est accessible grâce à une audiodescription (WebAIM, 2015). Les phylactères de la BD* étant intégrés dans l'image, le texte n'est pas accessible aux personnes qui utilisent un lecteur d'écran. Un texte de description a donc été produit afin d'accompagner les vidéos de la BD, offrant en plus des propos, certaines informations détaillant la dimension visuelle.

Évoquant l'expérience des personnes sourdes et aveugles dans leurs rapports aux médias et Internet, les onglets et sous-onglets du site Internet sont flous afin de brouiller l'accès à l'information²⁰².

3.3.2.3 Les formats de diffusion

Outre la série des 10 chapitres vidéo (une introduction et 9 rencontres), un court clip regroupant des extraits des rencontres avec les Sourd-es d'une durée de 2 minutes 24 secondes est diffusé sur la page d'accueil du site Web. Un court-métrage regroupant des extraits des neuf rencontres sera produit après la thèse afin d'en faciliter la diffusion lors d'événements.

Alors que les chapitres de la BD* sont destinés à un public qui s'intéresse à la sourditude au point de vouloir regarder un ou plusieurs chapitres, le court-métrage sera monté d'une façon plus dynamique, de sorte à être diffusé plus facilement auprès d'un public plus large.

Le chapitre 3 m'a permis de présenter et de réfléchir aux diverses étapes de réalisation de la BD* *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*. Entre le début des rencontres avec ma famille à la fin de l'année 2014 et le dépôt de la thèse à la fin de l'année 2015, le processus de préproduction, de production, de

²⁰⁰ Tout comme les personnes sourdes perçoivent les sons de différentes façons, les personnes aveugles ont des perceptions visuelles diversifiées.

²⁰¹ Je remercie entre autres Stéphane Gignac pour ses conseils à cet égard.

²⁰² Sur les téléphones et tablettes, ils sont lisibles malgré l'embrouillement alors que sur l'ordinateur, il faut les sélectionner pour les lire.

postproduction et de diffusion de la BD* a été rempli de multiples défis. Bien que ceux-ci m'apparaissent souvent de prime abord sous la forme de questions d'apparence technique (Comment traduire la BD? Quelle forme de découpage technique privilégier? Comment éditer les effets spéciaux? Comment exporter et diffuser les vidéos?), ils ont générés des réflexions nourricières, notamment d'ordre éthique, politique et artistique.

En guise de dernier chapitre, la conclusion propose certaines réflexions autour de la question principale de la thèse. J'y soulève quelques considérations émergeant des rencontres, interroge la question des technologies à travers la notion de sourditude et du handicap, amorce une réflexion sur l'agentivité conférée par les *media* numériques et termine en soulevant quelques enjeux politiques et éthiques concernant le déploiement de perspectives sourdiennes, notamment dans le champ de la communication.

Conclusion.

Quelques enjeux posés par la sourditude

Comment conclure une thèse de recherche-crédation dont le processus est au cœur de la démarche? Mon parcours a été porté par la question suivante : en la posant comme un devenir complexe, comment l'expérience singulière de la sourditude, son affectivité et son effectivité se conçoivent, s'actualisent et se communiquent-elles? Cette dernière s'est posée dans son articulation avec le lieu où elle prend forme, à savoir la réalisation d'une bande dessinée (BD*) et d'un essai doctoral, dont le processus de production a servi et sert encore de milieu exploratoire à diverses interrogations d'ordre philosophique, théorique, épistémologique, éthique, artistique et politique. Comme annoncé en introduction, je ne réserve pas le qualificatif de « création » à la BD* et celui de « recherche » à l'essai. J'envisage plutôt la recherche-crédation comme un ensemble de va-et-vient dans une kyrielle de registres qui se déploient, se rencontrent et se répondent parfois, dans divers moments de la thèse.

Je conçois ce dernier chapitre comme un espace pour poser quelques réflexions en mouvement, choisies parmi les multiples explorations qui ont pris forme à travers les rencontres avec les Sourd-es et les membres de ma famille, la production de la BD* et l'écriture de cet essai. Après un bref retour sur les parties de l'essai, j'explore quelques pistes à travers l'interrogation posée par la question principale de recherche. Ainsi, je présente d'abord brièvement quelques bribes de réflexion ayant émergé des rencontres. Ensuite, en partant de propositions de reconceptualisation, j'interroge la déconstruction de certains à priori dans l'appréhension des rapports entre l'humain et les technologies eu égard à la matrice des in/capacités et à la sourditude. Poser l'importance des technologies dans les conditions de possibilités de la sourditude, cela me permet ensuite de m'attarder plus spécifiquement à certaines manières dont les *media* favorisent l'agentivité, notamment en abordant cette dernière à travers les concepts d'intermedia et de transmedia, les enchevêtrements entre LS et *media* numériques et la question de l'épistémé. En dernier lieu, je soulève quelques enjeux politiques et éthiques concernant le déploiement de perspectives sourdiennes, notamment dans le champ de la communication.

4.1 Bref retour sur les parties de l'essai

Après avoir posé en introduction quelques jalons de la recherche-création et de la manière dont j'envisageais l'essai, soit comme une tentative de regrouper en divers chapitres des réflexions et des éléments du parcours enchevêtrés et certainement pas découpés distinctement, trois chapitres ont abordé sous divers angles des interrogations et des parties de ma démarche.

Le chapitre 1 a permis de mettre au jeu et en jeu quelques perspectives afin d'appréhender la sourditude dans sa complexité, notamment : en abordant certains éléments d'historicité; en réfléchissant à l'appartenance comme une brèche pour dépasser les culs-de-sac essentialistes des politiques identitaires; en interrogeant l'oppression sous divers angles afin de déconstruire certains rapports de pouvoir; en posant l'expérience comme lieu de savoirs situés; en réfléchissant de façon critique au concept de sourditude, à ses limites et à son devenir. Avec une étendue aussi vaste, ce chapitre survolait bien souvent des enjeux qui auraient mérité d'être analysés davantage, mais, guidée par l'invitation à composer avec « l'exigence du multiple » (Deleuze et Guattari), l'objectif était de poser, autant que possible, quelques pistes susceptibles d'évoquer la complexité de la sourditude.

Le chapitre 2 s'est principalement articulé autour de la démarche de réalisation d'une BD* bilingue en LSQ et en français. J'y ai notamment documenté les explorations qui ont pris forme tout au long du parcours de recherche-création, tout en soulevant quelques enjeux. Débutant par une exploration des avenues offertes par la recherche-création, j'y discutais que, loin de n'être qu'une recherche incluant une production artistique, elle invite surtout à reconceptualiser les rapports à la connaissance, notamment en prenant en compte la question de l'affect dans ceux-ci. J'ai ensuite présenté l'émergence du projet d'une BD*, avant d'explorer certaines questions d'ordre épistémologique relatives à l'autoethnographie, au paradoxe de vouloir contribuer à « faire entendre des voix sourdes » et à l'artivisme. Poursuivant le chapitre en interrogeant la création comme site de recherche, je me suis alors concentrée sur quelques enjeux soulevés par l'usage de la vidéo comme forme d'écriture de la BD* et sur les *media* de l'écriture et de la bande dessinée. Puis, abordant le contexte culturel dans lequel s'inscrit la production de la BD*, je me suis intéressée à la fois au potentiel cinématographique en tant que capteur du mouvement, aux représentations de la surdité et de la sourditude à l'écran et au cinéma sourd. Finalement, à partir des défis que j'ai rencontrés en travaillant avec une nouvelle configuration médiatique, j'ai soulevé quelques enjeux de temporalité et de spatialité émergeant de la modalité linguistique incorporée de la LSQ et de la situation de la BD* aux confins des codes de la littérature, du cinéma et de la BD.

Le chapitre 3 a porté sur les diverses étapes de réalisation de la BD* *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*, en offrant quelques réflexions et analyses ayant émergé des prises de conscience et des défis rencontrés durant la production et la postproduction de la BD*. Après avoir présenté les rencontres réalisées dans le cadre de la thèse avec quatre membres de mon entourage et cinq Sourd-es, j'y ai détaillé le processus et le déroulement des rencontres ainsi que certaines considérations éthiques. Puis, j'ai documenté chacune des étapes ayant mené à la réalisation de la BD* en mettant de l'avant certains enjeux et défis émergeant notamment de la traduction, de la catégorisation de la BD* et du montage. Ce chapitre s'est conclu par la question de la diffusion de la BD*, en réfléchissant à l'Internet comme plateforme privilégiée de diffusion et en présentant le site Internet www.BDLSQ.net.

4.2 Quelques bribes de réflexion issues des rencontres

Si plusieurs réflexions ont émergé des rencontres, il m'est impossible de toutes les souligner ici. Toutefois, certains éléments me semblent particulièrement pertinents. Compte tenu des contraintes de temps et d'espace qui me sont imparties, en cette fin de cheminement doctoral, j'ai choisi de souligner trois réflexions principales, une issue des rencontres avec ma famille et deux autres issues de celles avec des Sourd-es.

Au sujet des rencontres avec les membres de ma famille, j'aimerais mentionner une réflexion qui a pris forme à la suite de la signature de la licence d'autorisation de diffusion, et au moment de leur demander d'approuver les ajustements en français afin de rendre le texte dans les phylactères plus compréhensible. Prenant conscience à nouveau du texte, la plupart ont suggéré des modifications afin de refléter plus justement leurs pensées et leurs propos. Notamment, certain-es prenaient conscience de la portée de préjugés qu'elles avaient partagés lors de la rencontre et, suite au cheminement dans leurs réflexions, souhaitaient apporter des modifications au texte. Un tel processus aurait possiblement pu être envisagé. Toutefois, étant donné que les Sourd-es n'avaient pas une telle opportunité (il aurait fallu refaire des tournages), c'est par souci d'équité que j'ai décidé de ne pas modifier les propos retenus autrement qu'en ajustant certaines formulations fortement oralisées pour faciliter la lecture des bulles. En ce sens, voilà un extrait de ma réponse, dans un courriel envoyé à l'un des membres de ma famille :

Parfois, je dis que je ne suis plus d'accord avec moi-même dans ce que j'ai dit dans certaines entrevues passées. Celles-ci existent encore pourtant dans le monde, mais je sais que j'ai évolué depuis. En faisant confiance aux gens pour considérer l'évolution de nos pensées, ça permet de laisser vivre des documentaires même lorsqu'on n'est plus trop d'accord avec soi-même ;)

En écrivant cela, je réalisais à nouveau à quel point les membres de ma famille ont été généreux d'accepter de partager publiquement une certaine vulnérabilité qui est celle de l'ignorance. Je peux

imaginer, qu'en s'engageant dans mon processus de recherche, illes ne s'attendaient peut-être pas à ce que la rencontre et le montage de la BD* portent autant sur ma sourditude que sur leur entendance. Je ne m'y attendais d'ailleurs pas moi-même. Bien sûr, j'avais prévu les interroger sur leur posture en tant qu'entendant ou malentendant, mais je ne m'attendais pas aux registres sur lesquels les partages se sont faits. En effet, j'ai été émue par la sincérité des échanges, la candeur avec laquelle étaient communiqués des sujets sensibles et par la complexité de certains enjeux soulevés.

Dans le cadre de mes rencontres avec les Sourd-es, j'ai été marquée par les résonnances que je trouvais dans leur conception de la sourditude en tant que devenir. Avant de discuter avec Daz, Émilie, Hodan, Pamela et Theara, j'envisageais mon expérience de la sourditude sous l'angle du devenir principalement en prenant la mesure des transformations que j'avais vécues depuis mon enfance. Ayant grandi en français, avec l'étiquette de malentendante que je tentais de cacher autant que possible, ce n'est que sur le tard que j'ai appris à signer et que j'ai fait un *coming-out* sourd. Le devenir s'incarnait pour moi par l'ampleur du chemin parcouru et celle que je pressentais quant à celui à venir. Bien naïvement, j'avais l'impression que les Sourd-es que j'allais rencontrer allaient possiblement avoir des réflexions peut-être plus solides sur la sourditude. Cette impression, je n'en ai pris conscience qu'à posteriori. J'ai été émue de constater que pour chacun-e, la sourditude était synonyme de devenir, de transformation, de processus.

L'autre prise de conscience qui m'a touchée particulièrement concerne l'intersectionnalité. Interrogeant les manières dont s'entrecroisent la sourditude avec diverses identités sociales, j'ai été étonnée que pour Hodan et Theara, la sourditude soit beaucoup plus significative que la racisation, en termes d'expériences et d'oppressions et, pour la première, plus significative aussi que le fait de vivre comme femme. De la même manière, lors de ma rencontre avec Émilie, j'ai été surprise de la mise en minuscule de son identité comme lesbienne en comparaison avec la possibilité de mise en majuscule de son identité Sourde. Venant de familles sourdes, Daz et Pamela situent eux aussi leur sourditude de façon significative à l'avant-plan de leurs appartenances. L'intersectionnalité n'est certes pas une addition d'identités et la complexité des propos émergeant des rencontres à ce sujet – à laquelle je ne fais certainement pas honneur ici en survolant si brièvement la question – a généré des réflexions que j'espère pouvoir approfondir en un autre espace-temps que celui de la présente thèse. En outre, souvent pensées sous l'angle de l'intersectionnalité des oppressions, les rencontres ont soulevé pour moi l'importance de réfléchir à l'intersectionnalité des agentivités. Entre autres, elles ont permis d'aborder comment certaines appartenances (racisées ou sexuelles, par exemple), en étant enchevêtrées à la sourditude, forgent des possibilités de reprise de pouvoir singulières.

La BD* offre à plusieurs égards diverses perspectives exprimées à la fois par les Sourd-es et par les membres de ma famille rencontrés-es. Notamment, elle propose plusieurs pistes pour rendre compte des expériences singulières de la sourditude, mais aussi de l'entendance, à travers une panoplie de thèmes. En ce sens, les rencontres ont soulevé des pistes intéressantes pour déconstruire les postulats considérant la sourditude comme un manque ou une lacune en mettant de l'avant diverses manières dont elle est vécue de façon positive, mais aussi complexe. Par ailleurs, les rencontres mises en scène dans la BD* évoquent sous divers angles la complexité de l'agentivité et de l'oppression. Les personnes rencontrées ont toutes accepté de partager des moments de réflexivité afin de questionner la sourditude et l'entendance en les abordant dans leurs dimensions parfois difficiles à appréhender.

J'ai entamé la recherche-crédation avec l'espoir qu'à la suite des rencontres avec les membres de ma famille et des Sourd-es, je pourrais esquisser quelques pistes d'analyse émergeant de celles-ci. Je me suis rendue à l'évidence que l'ampleur de la démarche de réalisation de la BD* ne me permettrait pas de mener l'analyse envisagée. Quant à l'œuvre, il m'est impossible ici d'en offrir une analyse ou une critique en tant que telle, manquant du recul nécessaire pour ce faire. D'autres occasions à la suite du doctorat me permettront, je l'espère, d'approfondir davantage les pistes de réflexion soulevées par la BD*. Maintenant, j'aimerais m'attarder à quelques considérations concernant la déconstruction de certains à priori dans l'appréhension des rapports entre l'humain et les technologies eu égard à la matrice des in/capacités et à la sourditude.

4.3 Technologies et sourditude

À l'instar de Massumi, je crois que « les technologies de la communication *donnent corps à la relationnalité* »* (2002 : 86). Elles lui donnent corps à travers un rhizome complexe dont j'aimerais soulever quelques enjeux. Une invitation à reconceptualiser des rapports entre le corps et la technologie en premier lieu sera suivie d'une exploration qui permettra de revisiter les façons dont la matrice d'in/capacité forge les technologies. Quelques considérations sur la cyborg soulèvent ensuite des enjeux de normativité eu égard aux technologies. Je propose ensuite dans un dernier temps une réflexion sur les enjeux d'accessibilité communicationnelle.

4.3.1 L'humain et les technologies

Face à une conception du corps comme un organisme homéostatique et autopoïétique, telle que celle qui prévalait depuis la fin du 19^e siècle, diverses perspectives ont situé le corps comme un système

ouvert et biomédié, forgé par les technologies et les *media* (Maturana et Varela, 1980 et Pearson, 1999 : 154 in Clough, 2010 : 215-216; Haraway, 1991).

Entre autres, les concepts de virtualité et de numérisation fournissent des pistes pour repenser les rapports entre l'humain et les technologies. Dans son acception courante, la virtualité est souvent mobilisée comme une opposition à la réalité : les mondes virtuels en ligne (sur le Web) sont opposés aux mondes réels hors ligne. De façon plus féconde, les travaux de Bergson, de Deleuze et de Massumi, notamment, situent la virtualité comme partie intégrante de la réalité et réfutent sa dissociation avec la matérialité (Van Doorn, 2011 : 533; Massumi, 2002). Conçu en termes d'immanence et de potentiel, du moment que le virtuel s'actualise sous la forme d'objets numériques, il n'est plus ce virtuel synonyme d'immatérialité (Van Doorn, 2011 : 534).

Néanmoins, il appert que la notion de virtualité alimente une conception des technologies comme extérieures au corps. Ainsi, bien que l'espace dit virtuel des objets numériques ne soit ni désincarné ni décontextualisé en ce qu'il pénètre quotidiennement le corps de façon affective et kinésique, il semble que persiste largement le postulat selon lequel il serait séparé des conditions matérielles de la vie quotidienne (Bakardjeva, 2005; Baym, 2000; Campbell, 2004; Jenkins, 2006; Liestøl, 2004; Munster, 2006 in Van Doorn, 2011 : 532). Plusieurs auteur-es décrivent par ailleurs une ère postbiologique, où nous sommes cyborgs, hybrides de machines et d'humains façonné-es par la numérisation et les technologies de communication et de biomédecine (Haraway, 1991; Moser, 2005 : 153; Pearson, 1999 : 154 et Hansen 2000, 2004 in Clough, 2010 : 216, 211; Brueggemann, 2009 : 1, 15).

À travers la recherche-crédation, j'ai envisagé les technologies en interrogeant les rapports entre ces dernières et la sourditude, ce qui m'a permis de réfléchir à quelques enjeux que j'aimerais aborder maintenant.

4.3.2 Technologies et handicap : codes d'erreur 400, 406 ou 409²⁰³?

Si l'humain est aujourd'hui prothétique, constitué à travers et au moyen d'extensions et d'ajouts issus notamment des technologies de l'information et de la communication (TIC) (Moser, 2005 : 139; Goggin et Newell, 2006), il semble toutefois que la notion de prothèse et par extension celle de dépendance, soient envisagées différemment à travers la matrice du handicap.

²⁰³ Les codes d'erreurs HTTP renvoient à des impasses spécifiques : 400 – Syntaxe de la requête erronée; 406 – Toutes les réponses possibles sont refusées; 409 – La requête ne peut être traitée à l'état actuel (Vérification-des-liens.com, 2015).

Bien que pour tout humain, les prothèses ou les TIC « étendent notre sphère d'action, notre capacité d'influence, ainsi que nos champs d'expérience »* (Moser, 2005 : 140), il semble que persiste l'illusion que l'humain « capable » est à priori indépendant des TIC, considérées comme une sorte de plus-value, confinant la notion de dépendance qu'aux personnes ayant des « incapacités ». La notion de perte ou de manque inhérente à la vision médicale du handicap (Moser, 2005 : 133) contribue à la conception que seules les personnes handicapées sont en position de dépendance face aux TIC. De telles conceptions, notamment parce qu'elles ne favorisent pas le design de pratiques technologiques qui soient accessibles, contribuent certainement aux manières dont les gens se retrouvent handicapés (Goggin et Newell, 2006 : 311).

Les difficultés de mise en œuvre de pratiques technologiques inclusives, malgré toutes les lois condamnant les discriminations faites aux personnes handicapées passées depuis une quinzaine d'années dans plusieurs pays occidentaux (Goggin et Newell, 2007 : 11), obligent à constater que les législations et les chartes sont actuellement inefficaces si elles ne sont pas accompagnées de sanctions, précisément dans un contexte néolibéral où l'État providence s'effrite et ne dispose pas ou proue de droit de regard sur la régulation des entreprises, surtout celle des TIC (*ibid.* : 4). Cependant, l'inertie de nombre de gouvernements démontre, d'une part, que ce n'est pas uniquement les industries technologiques et médiatiques qui considèrent le handicap comme un coût ou une charge supplémentaire (*ibid.* : 9) et, d'autre part, que la notion d'intérêt public est profondément marquée par une vision normative altérant le handicap : les personnes handicapées ne sont toujours pas considérées d'emblée dans la notion même et le développement de l'espace public, ainsi que dans le projet de citoyenneté qui le sous-tend, dans son acception la plus vaste²⁰⁴. Bien que problématiquement lentes, des avancées sont constatées²⁰⁵.

Dans le cas des personnes sourdes et malentendantes, les développements technologiques se posent à travers divers sites de tensions et rapports de pouvoir. Comme j'en discuterai dans la prochaine section, alors que certains d'entre eux s'inscrivent dans des régimes de normativité où les technologies contribuent à réguler les corps non entendants, d'autres favorisent une plus grande participation sociale et culturelle, à travers le développement et le design des technologies de communication.

²⁰⁴ En Australie, la compagnie de télécommunication gouvernementale a exclu l'accessibilité de son service « universel » lors de sa mise en marché. Il a fallu une bataille en justice, initiée par un homme sourd en vertu de la Commission pour les droits de la personne et l'égalité des opportunités, pour que l'État modifie l'Acte des télécommunications en 1997 afin d'y inclure l'obligation de fournir des services adaptés aux personnes handicapées (Goggin et Newell, 2007 : 8-9).

²⁰⁵ Par exemple, au Canada, la Consultation publique sur la faisabilité d'un service relais vidéo (SRV) pour les personnes sourdes, visant à remplacer le système caduc de service relais téléphone, a tenu des audiences en octobre 2013 (CRTC, 2013) et prévoyait la mise en œuvre du SRV pour septembre 2015. Au moment d'écrire ces lignes, le SRV n'est cependant toujours pas disponible.

4.3.3 La cyborg sourde

Bien que certains développements des TIC soient acclamés par des personnes sourdes, il convient de distinguer les technologies qui visent une plus grande participation sociale des personnes sourdes dans un respect de la diversité culturelle de celles qui, elles aussi, visent à leur manière une plus grande intégration, mais en s'articulant autour de la normalisation des corps sourds. Ainsi, en ce que la surdité a trait à la communication, certains développements biotechnologiques visant à « améliorer » le potentiel de communication et d'audition des personnes sourdes et malentendantes se conjuguent à des tendances eugénistes (tests pr nataux²⁰⁶, avortements sélectifs, chirurgies normalisantes, etc.).

Alors que tant les appareils auditifs que les implants cochléaires font des Sourd-es des cyborgs, les premiers sont généralement beaucoup plus tolérés que les seconds, probablement car il s'agit d'une prothèse amovible sur la surface du corps et non implantée dans celui-ci de façon permanente²⁰⁷.   l'heure actuelle, la « rhétorique de l'implantation [cochléaire] »* (Brueggemann, 2009 : 4) soulève des débats animés sur les enjeux de normalisation à la fois corporelle et culturelle.

Ancien législateur ontarien, Malkowski avait ainsi critiqué la logique de l'implant selon laquelle elle s'ancrait dans le désir des parents que leur enfant soit un peu plus « comme eux », en rétorquant : « alors vous n'aurez pas d'objection à ce que des parents sourds requièrent des chirurgies afin de rendre leur enfant entendant sourd²⁰⁸ »* (cité dans Lane, 1992 : 234 in Jankowski, 1997 : 145). LS et technologies auditives sont souvent posées de façon antinomique, comme si elles étaient incompatibles (Gaucher, 2013). Si les LS et les cultures sourdes étaient pleinement reconnues, valorisées et enseignées non seulement aux enfants sourds indépendamment de leur recours ou non aux technologies, mais aussi aux enfants entendants, et si les biotechnologies représentaient un éventail de

²⁰⁶ L'avortement sélectif basé sur le diagnostic de la surdité par amniocentèse est maintenant possible : certains praticiens découragent ainsi des parents de mettre au monde un enfant sourd (Bauman, 2008 : 14).

²⁰⁷ Les critiques de l'implant cochléaire sont considérables : la médicalisation et la pathologisation de la différence; le caractère non éthique de la chirurgie sur des enfants autorisée aux  tats-Unis depuis 1990 par la Food and Drug Administration; le fait que les implantés demeureront sévèrement malentendant-es; l'impact de la généralisation de l'implantation sur la réduction de l'enseignement des LS et leur préservation; sa menace au développement des cultures sourdes; l'association de l'implant à une mesure ayant pour impact de réduire les rangs d'une culture minoritaire étant considérée comme violatrice des lois internationales dont la convention de l'ONU (1992) sur les droits des personnes appartenant à des minorités nationales, ethniques, religieuses et linguistiques; sa symbolisation dans la longue tradition de tentatives de conversion des personnes sourdes en personnes entendantes (Baynton, 2008 : 302; Lane, 2008 : 288; Bauman, 2008 : 14; Jankowski, 1997 : 142, 164; Bienvenu et Ladd in *ibid.* : 144). La U.S. Food and Drug Administration (2014) a produit un document présentant selon sa perspective les risques et bénéfices d'un implant cochléaire.

²⁰⁸ Par exemple, lorsque le couple lesbien formé des femmes sourdes Sharon Duchesneau et Candy McCullough a recouru à un donneur sourd afin de mettre au monde un enfant sourd, cela a crée un scandale. Alors qu'elles voulaient fonder une famille sourde comme d'autres minorités raciales et linguistiques partageant des appartenances culturelles et linguistiques, le couple a été largement critiqué pour priver volontairement leurs enfants du droit d'entendre. Cet exemple révèle nettement comment, en Occident du moins, la question de la surdité, contrairement à l'homosexualité, est toujours considérée principalement dans une perspective médicale (Dhamoon, 2010 : 93; Leduc, 2015,   paraître).

possibilités dans les choix des individus sourds et entendants (les premiers pouvant opter pour un implant et les seconds pour un retrait de la cochlée²⁰⁹), la rhétorique de l'implantation s'en trouverait radicalement changée.

Le/la cyborg implanté-e serait tel-le un-e habitant-e de la fissure [*crack-dweller*]. Cela va prendre plus qu'un implant pour faire disparaître l'identité sourde (peu importe ce qu'elle est). Comme des pissenlits sur la pelouse entendante, les personnes sourdes accueillent le vert cultivé par des couleurs ensoleillées par une tenace présence, saison après saison, génération après génération. Les appareils auditifs n'ont jamais coupé entièrement l'herbe sous le pied de la surdité; les eugénistes n'ont pas pu non plus (bien qu'ils essaient très fort à nouveau), et les éducateurs oralistes continuent surtout à balayer les choses sous le tapis afin que la maison soit très bien rangée en surface. Ce n'est pas pour dire qu'on ne devrait pas s'en faire. On devrait* (Brueggemann, 2009 : 16).

Si, pour certains, l'usage même de toute technologie visant à « améliorer » les possibilités d'audition et de communication est considéré comme une trahison de la sourditude par l'adoption de privilèges de l'entendace (Edwards, 2010), les TIC représentent néanmoins de nombreux potentiels qui peuvent être appréhendés au-delà d'une dichotomie réductrice: appareils auditifs, systèmes FM, sous-titrage en temps réel, vidéoconférences, messageries instantanées, Internet et courriel façonnent les cyborgs Sourd-es. En ce sens, « nous devrions être prudent-es et critiques afin de ne pas laisser les implants cochléaires créer un écran de fumée qui cacherait d'autres fortes magies à l'œuvre »* (Brueggemann, 2009 : 17).

4.3.4 Technologies et accessibilité communicationnelle

Malgré de nombreux obstacles encore persistants, des avancées technologiques permettent aujourd'hui une plus grande participation sociale et culturelle des Sourd-es notamment quant ces avancées contribuent au développement de l'accessibilité communicationnelle. Notamment, le cinéma et la vidéo requièrent une attention particulière en ce qu'ils n'ont pas les mêmes utilités et potentialités pour les entendant-es que pour les Sourd-es signeur-es. De fait, pour ces dernier-es, ils représentent un *medium* pour avoir accès, entre autres, à la musique, la poésie, la prévention santé, la communication « téléphonique » et la litt rature²¹⁰. Les LS étant des langues visuelles et incorporées, la vidéo constitue un *medium* par excellence au niveau culturel et communicationnel.

Si de nouveaux développements technologiques, l'usage d'Internet et la participation d'internautes offrent de nouvelles possibilités, ils nécessitent une volonté politique afin de les rendre davantage

²⁰⁹ Pour le lectorat intéressé, se référer notamment les travaux de Baril (2013) et Baril et Trevenen (2014) sur la transcapacit , c'est-à-dire le fait de passer volontairement d'une situation de capacité à une situation de handicap (ex. : devenir sourd, aveugle, amputé, etc.).

²¹⁰ Le *Deaf Studies Digital Journal*, par exemple, offre ses articles en format vidéo.

accessibles. Le manque de systématisation de l'accessibilité communicationnelle, à laquelle seraient susceptibles de contribuer de plus grands engagements politiques et encadrements juridiques, contribue à l'exclusion sociale et culturelle des personnes sourdes. À mon sens, plusieurs efforts restent à mettre en œuvre pour faire valoir les multiples manières dont Sourd-es et entendant-es, entre autres, forment une diversité culturelle humaine afin de favoriser des pratiques technologiques visant à rendre langues et cultures sourdes et entendants mutuellement accessibles.

Par ailleurs, l'univers des technologies offrent des possibilités de transformation et de reprise de pouvoir considérables afin non seulement de rendre les cultures entendants accessibles aux Sourd-es, personnes sourdes et malentendants, mais pour déployer des productions culturelles et des savoirs signés. Les défis posés par la tridimensionnalité des LS ont donné lieu à de nouvelles recherches créatives et innovatrices qui, je n'en doute pas, continueront de se développer. Parmi les possibilités offertes par les *media* numériques, je suis particulièrement interpellée par le potentiel d'agentivité conférée aux signeur-es, pour qui ceux-ci constituent une avenue considérable pour la diffusion et la création signées. Je m'attarderai dès lors à cette question.

4.4 Agentivité et *media* numériques

La recherche-crédation a été une occasion privilégiée de prendre conscience de l'importance affective et politique de la littérature signée, et plus largement des *media* numériques signés. Je partage avec la majorité des Sourd-es impliqué-es dans la production de la BD* et avec qui j'ai eu la chance d'en discuter, l'exaltation de contribuer à l'une des premières BD*, en LSQ de surcroît.

Alors que j'ai ressenti à plusieurs moments l'oppression à l'égard des technologies d'écriture, d'édition, de traduction inaccessibles, inadaptées ou inexistantes, la prise de pouvoir qu'a générée la recherche-crédation par le recours aux *media* numériques de façon novatrice est indéniable. Pouvoir dire l'oppression, nommer des barrières systémiques, déconstruire des préjugés, ouvrir des brèches de réflexion insoupçonnées d'une façon qui rejoint à la fois des personnes entendantes, sourdes et malentendantes à travers le français et la LSQ constitue sans aucun doute certaines des forces de la BD*.

Autre exemple de site d'agentivité : le recours aux phylactères dans la BD* me semble être un geste qui évoque la possibilité pour des signeur-es de « parler » en leur nom propre. Certes, les sous-titres permettent de traduire tout type de contenu, mais dans la mesure où la voix et la parole sont considérées comme des *media* permettant « l'expression d'une opinion, ou, plus largement, l'expression d'un point de vue particulier sur le monde qui a besoin d'être reconnue »* (Couldry, 2010 : 1), l'usage du phylactère, par l'excroissance sur la bulle, me semble évoquer pleinement une « prise de parole » tout en se situant dans un contexte bilingue rendant possible la simultanéité d'une « prise de parole signée » et d'un texte en français.

Par ailleurs, l'agentivité conférée par la traduction des propos des membres de ma famille par des signeur-es s'avère une autre piste de réflexion pertinente : alors que plusieurs critiquent la performance de rôle sourds ou handicapés par des personnes entendantes et capables (*able*), la BD* offre un renversement intéressant. Je me souviens de l'étonnement de Pierre-Olivier lorsqu'il a réalisé qu'il interprétait une personne entendants. On a dû refaire à quelques reprises la scène où il répond au téléphone. Je tenais à ce que ce moment où Philippe avait pris un appel lors de notre rencontre soit mis en scène, mais Pierre-Olivier n'utilisant pas le cellulaire de la même façon, il avait tendance à commencer à parler avant même que le combiné soit sur son oreille et continuait à parler alors qu'il le remettait dans sa poche. Même dans la scène retenue, le cellulaire est déjà loin de son oreille lorsqu'il dit « je te rappelle ». Cet exemple d'agentivité, par l'effet d'étrangeté qu'il génère en constatant la

performance d'un rôle entendant par un Sourd me semble mettre en évidence le caractère problématique de l'interprétation de rôles sourds par des comédien-nes entendant-es.

Si l'agentivité se déploie bien au-delà de la dicibilité que permet la dimension formelle de la BD* en « donnant la parole » à des signeur-es, cette dernière me semble l'un des enjeux les plus significatifs soulevés par la présente recherche-crédation. Dès lors, j'aimerais m'attarder sur les notions de *media*, d'intermedia et de transmedia, ce qui me permettra ensuite de réfléchir à ceux-ci à travers la question des LS.

4.4.1 Media, intermedia et transmedia

Dans son acception courante, le terme *média* qualifie un moyen de diffusion public, son pluriel (les médias) étant la traduction de *mass media*, alors le terme *media* désigne plutôt le pluriel de médiums « entendus » comme entre-deux et intermédiaires (Bardini, 2015).

En reprenant un terme dans les écrits de Coleridge (1812), Higgins (1967) réfléchit à l'intermedia en tant que modalité de bon nombre de pratiques artistiques qui, depuis la Renaissance, mobilisent différents *media*. Pour lui, le terme n'est pas prescriptif, il ne vise pas à décrire ce qu'est ou pas l'intermedia; il sert uniquement à dire que des œuvres et des pratiques intermédiaires existent (Higgins et Higgins, 2001 : 49). Permettant d'appréhender des œuvres ou des pratiques à priori possiblement « opaques et impénétrables »*, le concept n'est selon lui pas très utile au-delà de cet usage (*ibid.* : 53).

Par ailleurs, plusieurs chercheur-es considèrent l'intermédialité comme un concept porteur, comme en fait montre l'existence du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal et la revue *Intermédialités* :

Le concept d'intermédialité opère à trois niveaux différents. Il peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques[...]). Mais le concept désigne aussi ce creuset de médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un nouveau média bien circonscrit : l'intermédialité apparaît avant le média. Enfin, il recouvre le milieu dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est immédiatement présente à toute pratique d'un média²¹¹ (CRI, 2003).

Quant à lui, il semble que le concept de production transmédiate date du début du vingtième siècle, notamment lorsque Walt Disney s'est mis à produire des contenus sur différentes plateformes (Bernardo, 2014). Les transformations résultant de la convergence médiatique ont forgé de façon

²¹¹ Même si le terme « média » est utilisé, l'usage qu'en fait le CRI me semble être au sens de « *media* ».

singulière le concept de transmedia²¹² (Jenkins, 2006; Bernardo, 2014). Ainsi, « la narration transmedia réfère à une nouvelle esthétique qui a émergé dans le contexte de la convergence médiatique [et qui est forgée] par la participation active de communautés »* (Jenkins, 2006 : 33). La narration transmédiatique consiste en une production dynamique à travers plusieurs *media*, permettant la communication entre des individus et des audiences à travers les technologies numériques et les médias sociaux (Bernardo, 2014).

Philipps (2011) propose une distinction entre le transmedia de la côte ouest américaine et celui de la côte est. Le premier, le transmedia hollywoodien, regroupe différents *media* tels que des longs-métrages, séries télévisées, jeux vidéos et livres qui s'entrecroisent principalement dans le titre de l'œuvre, mais qui peuvent être consommés séparément (comme *Star Wars*). Le second serait plus interactif, centré sur Internet et formé d'une multiplicité d'éléments qui peuvent difficilement être appréhendés autrement que dans leur ensemble, lequel donne tout son sens à l'œuvre (comme *Pandemic*) (Philipps, 2011 : 13-14). Ainsi, alors que le multimédia représente un seul contenu diffusé sur plusieurs plateformes, le transmedia comporte un ensemble de plateformes et *media* différents apportant chacun une contribution distinctive à l'ensemble en offrant chacun un point de vue différent (Kinder, 1991; Bernardo, 2014; Jenkins, 2006; Alper et Herr-Stephenson, 2013; Iacobacci, 2008).

Sans grande surprise, le transmedia est défini de multiples façons (Jenkins, 2011) et l'objectif ici n'est pas d'offrir une revue de la littérature des travaux qui en discutent²¹³. Cette brève introduction au concept me permet plutôt de réfléchir à la recherche-crédation afin de soulever quelques questions.

En ce que l'intermedia signifie à la croisée de différents *media* (Higgins, 1967) et le transmedia, « à travers les *media* (*across media*) »* (Jenkins, 2011), la recherche-crédation se pose dès lors non pas uniquement sous l'angle de la multiplicité des matériaux de création, de moyens de diffusion ou de plateformes qu'elle mobilise : elle s'articule plutôt à travers plusieurs intermédiaires qui se chevauchent dans une myriade de façons qu'il me semble même difficile d'envisager.

Je crois que c'est en interrogeant différents aspects d'une œuvre ou d'une pratique intermédiatique, ce qu'elle produit, rend visible et met en forme en communiquant, ce qu'elle soulève comme

²¹² Le terme anglais *transmedia* pourrait être traduit par transmedia ou transmédias, suggérant des acceptions différentes. J'ai traduit ici par transmedia en supposant qu'il englobait les transmédias, tout en étant consciente que dans certaines littératures ici mobilisées, il soit parfois question de transmédias.

²¹³ Voilà quelques références sur le transmedia pour le lectorat intéressé : Kinder (1991), Jenkins (2003, 2006, 2009a, 2009b, 2010, 2011), Ryan (2004), Iacobacci (2008), Caddell (2009), Dena (2009), Evans (2011), Giovagnoli (2011), Ibrus et Scolari (2012), Phillips (2012), Alper et Herr-Stephenson (2013), Jenkins *et al.* (2013).

questionnements, ce qu'elle génère comme possibilités, que le désir de la saisir et la comprendre, ainsi que les enjeux qu'elles posent, prend tout son sens. À présent, j'aimerais m'attarder à réfléchir à la rencontre des LS et des *medias* numériques.

4.4.2 Réfléchir aux LS à travers le transmedia et l'intermedia

C'est en travaillant avec deux langues aux modalités fort différentes que les notions de transmedia et d'intermedia se sont imposées en fin de parcours. Guidée par le constat des limites formelles de l'écriture classique eu égard à la modalité incorporée des LS et intéressée à investiguer des manières de rendre possible la construction de savoirs sourdiens, ma recherche exploratoire a été une sorte de champ de bataille avec différents *media*. Dès lors, je réalise que la recherche-crédation s'est déployée grâce à un processus transmédiatique et intermédiatique sans lequel il n'aurait pas été possible de travailler avec la LSQ.

En situant la recherche dans une configuration médiatique, cet objet « à caractère complexe et composite, constitué de réseaux dynamiques de gestes, d'images, d'actes de langage ou de discours, ancrés sur des pratiques qui mobilisent des entités humaines et non humaines, naturelles et artificielles, dans des processus de communication (qu'ils *médient*) » (Bardini, 2015), je m'interroge à nouveau : comment la sourditude, son affectivité et son effectivité se conçoivent, s'actualisent et se communiquent-elles? Par les langues des signes, entre autres. Cela semble presque un truisme. Et pourtant, rien n'est moins évident lorsqu'est soulevée la question du *medium*, du support.

Bardini (2015) remarque que « [l']archéologie médiatique propose de revenir aux conditions de possibilité sous la forme des conditions de médialité, c'est à dire aux conditions formelles qui permettent au discours de prendre forme, elles-mêmes formellement déterminées par les conditions techniques des supports. » Ce n'est pas au projet archéologique proprement dit que je m'intéresse ici, mais aux rapports entre les possibilités de discours et les conditions formelles, techniques des *media*. Afin que des savoirs sourdiens et des discours signés puissent prendre forme, il m'a fallu décortiquer dans tant de sens les conditions possibles pour ce faire. Les supports, mais au sens plus vaste, les *media* que j'avais jusqu'alors mobilisés en tant qu'intellectuelle, militante et artiste se sont avérés fort limités, et pourtant, générateurs d'agentivité.

Pouvoir dire, pouvoir communiquer, pouvoir réfléchir en langue des signes, autant de gestes qui me semblaient presque des évidences en français se sont effrités alors que je constatais en début que de parcours que je ne connaissais ni la LSQ, ni les moyens de produire une littérature signée d'une façon

aussi créative que j'aurais pu le faire en français. C'est en étant portée par une sorte d'impératif politique, éthique, artistique que j'ai mené cette recherche. En fait, j'aurais bien pu faire une vidéo documentaire sous-titrée, composée d'extraits de rencontres originales. Les propos en français auraient pu être accompagnés d'un médaillon en LSQ au bas de l'écran. Techniquement, cela aurait été beaucoup plus simple et facile pour moi, qui connais les rudiments du montage²¹⁴. J'avoue que par moment, alors que je me débattais avec les limites techniques et les délais incroyablement longs de traitement de l'appareillage avec lesquels je travaillais, j'ai regretté de ne pas avoir été plus traditionaliste.

Toutefois, j'ai été portée par le désir de se faire rencontrer LSQ et *media* d'une façon créative, sans me restreindre à priori aux limites techniques et technologiques. La bande dessinée a été un prétexte : s'il en existe en français, pourquoi n'en existerait-il pas en LSQ? Au bout du compte, *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* est peut-être une BD*, mais surtout, elle est une sorte de nouveau *media* par l'agencement qu'elle propose. Nouveau *media*, ou plutôt une nouvelle configuration médiatique, elle se présente formellement d'une façon novatrice mariant vidéographie signée, effets de dessin animé, arrière-plans composés, phylactères, bandes sonores originales et numériquement modifiées. Toutefois, elle mobilise pourtant des « vieux » *media*, soit bande dessinée, vidéo, photo, texte typographié, langue française et langue des signes, bande sonore : rien n'est nouveau dans tout cela.

Guidée par l'importance de *dire* – en signant –, l'intermédialité et la transmédialité m'ont permis d'explorer de façon insoupçonnée des avenues permettant d'ouvrir l'horizon des possibles, et ce, en refusant de me borner aux limites du connu et du possible et en travaillant les *media* de façon créative et curieuse.

En français, l'écriture typographiée et la vidéo sont deux *media* fort différents. Livres de poésie, essais, bouquins théoriques, articles scientifiques, pièces de théâtre, bandes dessinées, autobiographies, romans, pamphlets, livres d'art, magazines, dictionnaires, atlas, carnets de voyage, journaux intimes, journaux de nouvelles, manuel d'instruction, notes de travail, lettres d'amour, factures, mise en demeure, candidature, lettres d'intention, carnet d'adresses, cartes postales, cartes d'anniversaire, indications routières, mémos... en français, grâce à la typographie, je peux écrire ou lire à travers tous ces *media* en format papier, ou en format numérique. La vidéo présente tout autant de formes différentes. En d'autres mots, si les *media* susnommés se présentent sous une variété formelle (en

²¹⁴ D'ailleurs, si je n'avais pas eu à passer des centaines d'heures sur les effets spéciaux (afin de marier esthétisme bédésèque et intelligibilité du propos signé) et à trouver des solutions pour exporter des vidéos qui, même découpées en chapitre, prenaient un temps excessivement long, j'aurais pu accorder plus de temps à produire un montage des chapitres qui soit plus aéré, tel que je l'envisageais au départ.

français ou dans une autre langue orale), comment envisager une telle pluralité à l'égard de la vidéo? Comment envisager autant de possibilités formelles en LSQ, pour laquelle la vidéographie est un *media* nécessaire²¹⁵? Cette question nourrira certainement d'autres avenues de recherche après la thèse.

Par ailleurs, j'envisage également l'intermédialité et la transmédialité de la BD* à travers les points de vue multiples qu'elle offre, notamment qu'il semble impossible de suivre le propos en LSQ en même temps que lire les phylactères. Pour les personnes qui maîtrisent la LSQ et le français et qui perçoivent par la vue, l'œil peut se promener d'un propos pour capter des bouts tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre, ou encore regarder un chapitre deux fois de suite pour se consacrer à l'une des deux langues à chaque lecture-visionnement. Pour les personnes unilingues dans l'une ou l'autre de ces langues, le rapport au bilinguisme de l'œuvre s'expérimente certainement autrement, tout comme la posture en tant qu'entendant-e, Sourd-e ou malentendant-e doit forger également, j'imagine, le rapport à la BD*.

Par ailleurs, dans le cas des chapitres scénarisant des rencontres avec les membres de ma famille, la traduction se pose de façon singulière. Dans ce cas-ci, je m'interroge à savoir si la transmédialité peut s'envisager comme l'ensemble des couches qui ont traversé le processus depuis les rencontres initiales en français jusqu'à celles mises en scène dans la BD*.

Appréhendée au sens d'« à travers les *media* » et « à la croisée de divers *media* », la transmédialité et l'intermédialité de la recherche-crédation semblent se déployer dans plusieurs directions ou espace-temps. Ces multiples interstices résonnent à mon sens avec les thèmes mobilisés dans l'œuvre et dans le processus : sourditude et entendance sont des univers si vastes et irréductibles. À travers la recherche-crédation, ils sont abordés par différents *media*, technologies et langues qui offrent une myriade de points de contact, voire peut-être d'effets de distance.

4.4.3 Épistémé et LSQ : quel devenir?

À l'instar de Deleuze et Guattari qui, critiquant la posture de Virginia Woolf sur une écriture « en tant que femme », préconisent que « l'écriture produi[se] un devenir-femme » (Deleuze et Guattari, 1980 : 338), l'écriture en langues des signes ou, plus largement, le recours aux *media* signés me semble être une condition de possibilité pour le devenir de la sourditude, voire pour le devenir Sourd-e. Tout comme Derrida qui pose l'écriture comme condition même de l'épistémé (Derrida, 1967 : 43), il me

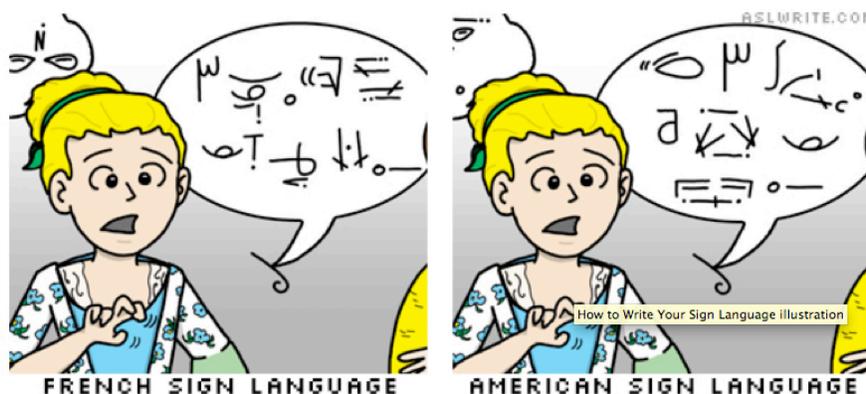
²¹⁵ Comme mentionné précédemment, il existe des systèmes d'écriture des LS, mais à l'heure actuelle, ils ne sont ni systématisés ni significativement utilisés.

semble que les *media* numériques, en ce qu'ils permettent d'embrasser les modalités des LS, nourrissent les conditions mêmes de possibilité d'épistémologies sourdiennes.

L'entrecroisement de la sourditude, des technologies et des *media* constituent un vaste horizon que je n'ai ici que survolé. Éventuellement, je serais intéressée à explorer davantage les manières dont les assemblages contribuent au développement de littératures et *media* signés, de possibilités d'édition vidéographiée, de modalités de traduction entre langues signées et langues orales, etc.

Comme abordé précédemment, il existe déjà des logiciels d'édition de contenu signé (Braffort et Filhol, 2014) et des technologies émergentes de traduction signée par des avatars (3Dsigner, 2015), mais il me semble que ce ne soit que les balbutiements lorsque je me surprends à envisager les possibles qui pourraient exister en 2050. Les systèmes d'écriture des signes sont certainement une avenue qui se développe de plus en plus, y compris de façon créative (figure 45), mais les technologies numériques permettent aujourd'hui d'envisager les *media* bien au-delà d'une écriture textuelle typographiée.

Figure 45 – Écriture d'une bande dessinée en ASLWriting²¹⁶



(Clark, 2012b)

Oppression et agentivité forment des assemblages qui méritent d'être étudiés davantage afin de pousser encore plus loin les limites inhérentes aux technologies et les façons dont elles sont mobilisées, et ce, pour déployer encore davantage les possibilités qui favorisent la construction de savoirs sourdiens à

²¹⁶ Clark (2012b) démontre comment l'ASLWriting, en utilisant des composantes linguistiques propres à toutes les LS, permet d'écrire en plusieurs langues.

travers des contributions signées. En ce sens, les avenues offertes par les *media* numériques semblent poser des jalons intéressants pour explorer une diversification des *media* et des littératures signées.

4.5 Déployer les perspectives sourdiennes

En guise de dernières pistes de réflexion, je m'interroge sur les avenues possibles afin que puissent se déployer les perspectives sourdiennes, particulièrement dans le domaine de la communication, mais également dans une perspective sociopolitique plus vaste. Entre autres lieux pour ce faire, le développement des études sourdes et la mise en œuvre de diverses initiatives sociales, politiques et universitaires me semblent être particulièrement pertinents.

Les études sourdes étant relativement récentes, il y a tout lieu d'espérer qu'elles se développent et rayonnent davantage. Tout comme les études féministes et queer se sont devenues transversales avec les années, n'étant plus confinées uniquement aux études sur le genre ou la sexualité, je caresse le désir que les études sourdes puissent prendre leur place dans divers champs d'études et contribuer à développer de nouveaux savoirs et des pratiques innovantes, particulièrement en communication.

Les avenues soulevées par la présente recherche-création me portent à croire que plusieurs pistes de recherche seraient susceptibles de contribuer à enrichir le champ de la communication. Entre autres, les enjeux et réflexions soulevés à l'égard des *media* posent de façon pertinente l'importance de considérer les manières dont les *media* contribuent non seulement au développement de perspectives épistémologiques, mais parfois, à la possibilité même de ces épistémologies.

Par ailleurs, les études en communication revêtent à mon sens une importance cruciale pour le déploiement des études sourdes. Tout d'abord, leurs contributions au développement des technologies d'accessibilité permettraient de favoriser une plus grande participation sociale et universitaire des Sourd-es. Ensuite, en ce que les études en communication s'intéressent au fait et aux manières « d'être en relation », elles offrent des analyses pertinentes quant aux manières dont les technologies et les *media* sont inhérents à nos rapports au monde, analyses susceptibles d'enrichir les avenues de recherche en études sourdes. Ainsi, la rencontre des études en communication et des études sourdes me semble constituer un lieu significatif de reconceptualisation du projet éthique du vivre ensemble, notamment en interrogeant de nouvelles manières de concevoir la multiplicité des façons de produire des savoirs.

Par ailleurs, des auteur-es comme Jane K. Fernandes et Shirley Shultz Myers (2010) invitent à développer de nouvelles avenues et de diversifier le champ des études sourdes, lesquelles étudient

encore principalement les Sourd-es blanc-hes et signeur-es. D'autres insistent sur l'importance de développer du matériel pédagogique apte à soutenir le développement des études sourdes (Bechter, 2008).

Pour que se déploient les études sourdes, il m'apparaît essentiel que des chercheur-es sourdes puissent prendre leur place dans le milieu universitaire, et ce, étant donné que la majorité des études sourdes sont menées par des entendant-es (Sutton-Spence et West, 2011 : 422; Ladd, 2008 : 55). 0Tel que je l'ai discuté dans ma thèse, il faut certes aborder les questions de pouvoir, d'injustice et de pratiques d'exclusion afin de déconstruire les relations de pouvoir à l'œuvre dans le monde des technologies, notamment par des contributions du milieu de la recherche académique (Goggin et Newell, 2007 : 12). Mais si « comme académiques, nous exerçons un grand pouvoir sur ce qui compte comme savoir, sur la manière dont il est créé et *pour qui* »* (Chouinard, 2000 : 72), il demeure que l'absence relative de chercheur-es et d'étudiant-es sourd-es et handicapé-es dans les institutions académiques²¹⁷ (Chouinard, 2000 : 75; Campbell, 2009 : 721) soulève la question de pratiques systémiques d'oppression qui minent l'accès des personnes sourdes et handicapées aux études universitaires et au marché de l'emploi²¹⁸.

En d'autres termes, les pratiques socioéconomiques de minorisation peuvent certes expliquer que les chercheur-es académiques, principalement entendant-es et « capables », soient amené-es à parler au nom des autres, soulevant des questionnements en termes d'exigences éthiques (Campbell, 2009 : 721; Chouinard, 2000). Il ne s'agit pas ici de remettre en question l'importance des postures alliées, pour lesquelles il n'est nul besoin toutefois de vivre une réalité pour être autorisé-e à en faire un objet de recherche, mais de reconnaître le phénomène de plafond de verre que rencontrent les personnes sourdes et handicapées (Campbell, 2009 : 722).

Par ailleurs, la sourditude, comme d'autres postures subalternes, pose des défis aux études en communication qui me semblent soulever la question de la responsabilité intellectuelle et éthique de déconstruction de l'audisme et du phonocentrisme. En ce sens, une réelle sensibilité aux enjeux posés par la sourditude exige une reconsidération remarquable de nos pratiques académiques et quotidiennes, nos modalités de production de connaissances, nos théories, nos épistémologies, nos méthodologies, nos technologies et nos discours.

²¹⁷ Alors que les personnes handicapées forment environ 10 % de la population (Davis, 1995 : 6), une étude australienne dénote que seulement 3,25 % des étudiant-es entamant des études universitaires s'identifient comme étant en situation de handicap (Department of Education, Science and Training, 2004 in Campbell, 2009 : 722).

²¹⁸ Plus de 80 % des personnes sourdes et handicapées ne sont pas en situation de plein emploi (ASC, 2010; Campbell, 2009 : 722).

Finalement, j'aimerais souligner que la déconstruction des privilèges entendants (Aubrecht et Furda, 2012; Leduc, 2013), la sensibilisation et l'éducation par des vidéos, campagnes et initiatives (Deaffinity, 2012; Malzkuhn, 2012; Gaucher et Deschênes, 2015 ; BSLZone, 2012), les ressources d'aide à l'intégration au marché du travail et aux études ainsi que le développement de politiques publiques visant la pleine participation sociale, sont diverses stratégies qui me semblent pertinentes et nécessaires à développer dans une visée de lutte contre la stigmatisation et la discrimination des personnes sourdes et malentendantes. Par ailleurs, tout comme le Plan d'action gouvernemental de lutte contre l'homophobie 2011–2016 issue de la politique québécoise de lutte contre l'homophobie (Ministère de la Justice, 2009) a permis de la création de la Chaire de recherche sur l'homophobie (s.d.) à l'UQAM, il est à espérer qu'une Chaire de recherches en études sourdes puissent un jour être mise sur pied au Québec, en ce que les études sourdes francophones méritent d'être développées.

Favoriser davantage ces différentes avenues contribuerait sans aucun doute à déployer des perspectives sourdiennes non seulement dans le monde universitaire, mais en tant que façons de concevoir et de comprendre le monde qui enrichissent le vivre-ensemble. Par chance, « on n'est pas [que] dans le monde, on devient avec le monde » Deleuze et Guattari (1991 : 169-170).

Annexes

Annexe I – *Manifeste de déconstruction du phonocentrisme*

Version LSQ et ASL : <https://vimeo.com/98351671>

- Recadrage du phonocentrisme à une diversité des approches et des perspectives;
- Déconstruction du logo-phonocentrisme dans la littérature, les langues, les images, les symboles, les comportements, les croyances et les attitudes;
- Œuvres créées par des signeur-es ayant des expériences culturelles et linguistiques d'une ou plusieurs langue(s) signée(s).
- L'usage de toutes formes et contextes, tels que les actions momentanées, les mots, la peinture, le dessin, la vidéo, les médias numériques, la poésie, la sculpture, la performance, le design, l'installation, la calligraphie, le cinéma, la photographie, la bande dessinée, le théâtre, la musique, la danse, ...;
- Recadrage des perspectives dans la lignée philosophique de Platon et Aristote aux perspectives philosophiques inspirées de la pensée de Derrida;
- Sculpter la langue comme matériau malléable (pensée et perceptions);
- Promotion et défense des droits des langues, notamment des langues des signes (signées et écrites);

Les déconstructivistes du phonocentrisme sont des personnes créatives produisant des œuvres par des pratiques qui visent à remettre en question et à redéfinir les constructions phonocentriques et ce, dans la visée de créer des nouvelles formations de savoirs et de favoriser les transformations sociales.

Source : Lapiak *et al.*, 2014

Annexe II – De’VIA Manifesto (Deaf View/Image Art)

De’VIA represents Deaf artists and perceptions based on their Deaf experiences. It uses formal art elements with the intention of expressing innate cultural or physical Deaf experience. These experiences may include Deaf metaphors, Deaf perspectives, and Deaf insight in relationship with the environment (both the natural world and Deaf cultural environment, spiritual and everyday life).

De’VIA can be identified by formal elements such as Deaf artists’ possible tendency to use contrasting colors and values, intense colors, contrasting textures. It may also most often include a centralized focus, with exaggeration or emphasis on facial features, especially eyes, mouths, ears, and hands. Currently, Deaf artists tend to work in human scale with these exaggerations, and not exaggerate the space around these elements.

There is a difference between Deaf artists and De’VIA. Deaf artists are those who use art in any form, media, or subject matter, and who are held to the same artistic standards as other artists. De’VIA is created when the artist intends to express their Deaf experience through visual art. De’VIA may also be created by deafened or hearing artists, if the intention is to create work that is born of their Deaf experience (a possible example would be a hearing child of Deaf parents). It is clearly possible for Deaf artists not to work in the area of De’VIA.

While applied and decorative arts may also use the qualities of De’VIA (high contrast, centralized focus, exaggeration of specific features), this manifesto is specifically written to cover the traditional fields of visual fine arts (painting, sculpture, drawing, photography, printmaking) as well as alternative media when used as fine arts such as fiber arts, ceramics, neon, and collage.

Source : Miller *et al.*, 1989

Annexe III – Festivals et événements de cinéma sourd

Liste non exhaustive, classée par ordre alphabétique,
avec l'année de la première édition supposée du festival si connue

- ★ 1st Irish Deaf Film Festival - Kilkenny, Irlande (2012)
- ★ 2nd International Film Festival of the Deaf - Milan, Italie (2010)
- ★ DC Deaf Film Festival - Washington, DC (2012)
- ★ DEAF FEST, New Jersey, U.S.A. (2009)
- ★ Deaffest Film and Television Festival – Wolverhampton, Angleterre (1998)
- ★ Deaf Film Festival, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Californie (2003)
- ★ Deaf Filmmakers Movie Marathon! Deaf Cultural Centre of Toronto (2009)
- ★ Deaf In The Picture - Amsterdam, Hollande (2011)
- ★ Deaf Rochester Film Festival, Rochester, NY (2005)
- ★ Deaf Short Film Festival, Wellington, Nouvelle-Zélande (2004)
- ★ Deaf Short Film Festival New Zealand, Christchurch, Nouvelle-Zélande (2011)
- ★ Festival Cine Sordo Ecuador, Quito, Guayaquil et Cuenca (2012)
- ★ Clin d’Oeil Festival – Reims, France (2007)
- ★ Festival de cortometrajes en ls de badalona, Barcelone, Espagne (2010, 2012)
- ★ Festival Sourd Métrage, Grand Nancy, Montpellier France (2009)
- ★ Flagstaff Deaf Film Festival - Flagstaff, Arizona (2011)
- ★ Hong Kong International Deaf Film Festival (2010, 2012, 2013)
- ★ India Deaf Film Festival - New Delhi (2011)
- ★ International Deaf Film & Arts Festival, Toronto (2006)
- ★ London Deaf Film Festival – ICA, UK (2007)
- ★ Finnish Sign Language Film Festival – Finland (2007)
- ★ Maine Deaf Film Festival (à chaque année depuis 2003)
- ★ Monde des Sourds / Festival de cinéma de Douarnenez, Afrique du Sud (2011)
- ★ Niigata Shuwaru (Sign Language) Film Festival, Niigata Shimin-Eigakan, Japon (2011)
- ★ Northern California Deaf Film Festival - Fremont, Californie (2009)
- ★ Rou Rou Rou Deaf art festival, Japon (2005)
- ★ Seattle Deaf Film Festival, Washington (2012)
- ★ Show Me Deaf Film Festival, St. Louis, Missouri (2009)
- ★ Special Exhibit Deaf Filmmakers, Deaf Cultural Centre of Toronto (2008)
- ★ St Gallen Deaf Film Festival, Suisse (2008)
- ★ Swedish Deaf Film Festival
- ★ Tampa Deaf Film Festival (2004)
- ★ Toronto Deaf Film Festival (2008)
- ★ Toronto International Deaf Film & Arts Festival (2011)
- ★ UK Deaf Focus Film Festival
- ★ Visuel Film Gala, Örebro, Sweden (2009)
- ★ Workshop for Filmmakers, Deaf Cultural Centre of Toronto (2009)
- ★ WORLDEAF Cinema Festival, Gallaudet University, Washington, D.C. (2010)

Source : Recensement effectué en 2013 par des recherches sur *Google*, complété par les références de Christie *et al.* (2006) et Norman (2008).

Annexe IV – Formulaire de consentement

INFORMATIONS SUR LA RECHERCHE²¹⁹

TITRE DE LA RECHERCHE

C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde. La surditude par la bande dessinée [titre de travail]

ETUDIANTE-CHERCHEURE

Véronique Leduc, Doctorante
Département de communication, Université de Montréal
Courriel : veronique.leduc@umontreal.ca

DIRECTRICE DE LA RECHERCHE

Line Grenier, Professeure
Département de communication, Université de Montréal
Téléphone (1) : 514-343-2075
Téléphone (2) : 514-343-6111 #28623
Courriel : line.grenier@umontreal.ca

VERSIONS DES FORMULAIRES (LSQ ET FRANÇAIS)

Version LSQ de ce formulaire : https://www.youtube.com/watch?v=EM4Cfz0_vXY

- A. **Le présent document est disponible en langue des signes québécoise (LSQ) et en français. Il a été traduit en LSQ par Joëlle Fortin, interprète au Service d'interprétation visuelle et tactile (SIVET).**
- B. **La fidélité de ce formulaire entre sa version LSQ et sa version française a été approuvée par Suzanne Villeneuve, interprète agréée à l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ) et conseillère en services d'interprétation au Service d'interprétation visuelle et tactile de Montréal (SIVET)²²⁰.**

PRÉAMBULE

Le formulaire de consentement permet de vous informer de la recherche à laquelle je vous demande de participer. Je souhaite vous présenter ma recherche, l'objectif des rencontres, ainsi que la nature de votre participation. Je vais ensuite vous donner quelques informations concernant l'éthique de la recherche, sur son fonctionnement et sur vos droits. N'hésitez pas à poser vos questions et à prendre le temps nécessaire pour prendre votre décision.

²¹⁹ Le formulaire de consentement était différent pour les membres de mon entourage (A) et pour les personnes sourdes (B) : les parties soulignées se trouvaient uniquement dans le formulaire A et les parties en gras se trouvaient uniquement dans le formulaire B.

²²⁰ Erratum dans la version en LSQ : on y signe que Suzanne Villeneuve est responsable de la formation des interprètes, ce qui n'est pas son titre exact.

PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE

RÉSUMÉ DE LA RECHERCHE

Dans le cadre de mon doctorat en communication, je réalise une thèse de recherche-crédation dont la création est une bande dessinée bilingue en français et en langue des signes québécoise (LSQ) intitulée *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*.

En résumé, je me demande comment le fait de vivre comme personne sourde est vécu concrètement au jour le jour, par exemple, face à l'oppression. Pour donner un exemple, lorsqu'une personne entendante rencontre une personne sourde pour la première fois, c'est l'occasion pour elle de poser diverses questions pour en apprendre davantage sur la surdité, le fait de vivre avec une surdité ou encore la langue des signes. Or, pour les personnes sourdes à qui on pose ces questions, il s'agit d'une énième fois. Je me demande alors comment les personnes sourdes perçoivent et vivent cette expérience de répétition continue de ces questions de la part des personnes entendantes qu'elles rencontrent. Et comme il y a plusieurs manières de vivre comme personne sourde, j'aimerais découvrir et faire connaître différents points de vue et expériences.

Le contenu de la bande dessinée est composé principalement de récits biographiques, de rencontres avec des personnes sourdes et de rencontres avec les membres de mon entourage. La BD* sera diffusée à l'automne 2015 sur un site Internet, sous la forme d'un livre virtuel dont on peut tourner les pages. Elle comportera dessins en noir et blanc, photos éditées avec un logiciel graphiste, textes en français et vidéos en LSQ montées avec un effet de dessin animé. La bande dessinée s'accompagne aussi d'un essai doctoral d'environ 150-200 pages.

BUTS ET OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

Le but de ma recherche est exploratoire. Je cherche à documenter et à réfléchir à ce que cela fait de vivre comme personne sourde de façon ouverte et à travers le processus de recherche-crédation. Ainsi, j'aborde, par la bande dessinée, des thèmes comme les diverses expériences des personnes sourdes, l'histoire du mouvement sourd ou encore l'audisme. Je m'interroge aussi sur les pratiques quotidiennes et créatives des personnes sourdes dans leurs relations et leurs communications avec les personnes entendantes.

MÉTHODES DE RECHERCHE

Ma recherche de doctorat est une recherche-crédation, c'est-à-dire que la thèse est composée de deux parties : une bande dessinée et une dissertation doctorale. Pour réaliser la bande dessinée, j'utilise 4 méthodes principales :

- 1) La lecture de différents livres, articles et BD:
- 2) La mise en récit de certaines anecdotes de ma vie et réflexions;
- 3) La rencontre avec des personnes sourdes et avec des personnes de mon entourage et un travail de collaboration éthique au sujet des différents aspects de votre participation:
- 4) La création de dessins, l'intégration de photos modifiées à l'aide d'effets graphiques visuels et de vidéos en langue des signes québécoise dont le montage ajoutera un effet visuel de style dessiné animé.

PARTICIPATION À LA RECHERCHE

CRITÈRES DE PARTICIPATION À LA RECHERCHE

Personnes sourdes:

- 18 ans et plus
- Personnes de sexe/genre varié
- Ayant une expérience singulière de la surditude
- Dont les opinions, les idées et/ou les expressions culturelles et/ou artistiques ont déjà été exprimées publiquement.

Membres de mon entourage:

- 18 ans et plus
- Personnes de sexe/genre varié
- Ayant un lien de parenté étroit avec moi : père, mère, frère, marraine.

MODALITÉ DE VOTRE PARTICIPATION

J'aimerais beaucoup que vous participiez à ma recherche-crédation. Votre participation prendra la forme suivante :

- La rencontre d'aujourd'hui pour vous expliquer la recherche et le formulaire de consentement.
- Il y aura ensuite une deuxième rencontre, d'une durée de deux heures environ, qui se veut un temps d'échange et de réflexion.

Cette rencontre permettra de discuter de moments marquants et de souvenirs liés à mon processus comme personne sourde et à votre processus comme proche. J'aimerais vous inviter à partager des souvenirs et des réflexions.

Par exemple, j'aimerais vous partager une ou deux histoires que je souhaite raconter dans ma bande dessinée et vous demander ce que ça évoque pour vous. La rencontre se veut ouverte et vous êtes invité-es à partager vos expériences, vos opinions et vos réflexions.

Cette rencontre permettra de discuter de votre parcours en tant que personne sourde, de la façon dont vous percevez le fait de vivre comme personne sourde, de vos expériences d'oppression ainsi que de vos façons de réagir vis-à-vis l'oppression.

Ce sont les thèmes que je vous propose, mais il s'agit d'une rencontre ouverte : on pourra échanger sur d'autres thèmes et vous êtes invité-es à partager vos expériences, vos opinions et vos réflexions.

- Cette rencontre sera enregistrée sous format vidéo. Elle aura lieu dans un studio de tournage avec un mur vert derrière nous, à Cinéall, une boîte de production de cinéma sourd. Au montage, je pourrai donc enlever le vert et le remplacer par un dessin, par exemple, nous dessiner sur un banc de parc ou ailleurs.
- À la suite du tournage, il y aura une troisième et dernière rencontre. Lors de cet échange, je vais vous présenter les segments que j'aimerais retenir pour la bande dessinée et vous demander votre avis. Vous pourrez regarder les segments et choisir si vous donnez votre consentement à ce que des extraits soient intégrés dans la bande dessinée qui sera diffusée publiquement. Ce consentement se fera par la signature d'une licence à la suite du tournage (une licence est un document qui permet d'établir le consentement pour une participation à une œuvre publique, dans ce cas-ci, la bande dessinée).

INDICATIONS SUR LE CONSENTEMENT

Maintenant que vous connaissez la forme de votre participation, je vais vous donner d'autres informations concernant le consentement pour participer à la recherche.

- Votre participation à cette recherche est strictement volontaire : vous êtes libre d'accepter ou de refuser de participer à la recherche.
- Lors de la 2^e rencontre, l'entrevue sera enregistrée en format audiovisuel, à la fois pour pouvoir créer la bande dessinée à partir de cette vidéo, mais aussi pour préserver les informations que vous m'aurez transmises et que j'aimerais tenir compte dans la partie écrite de ma thèse. Ainsi, l'enregistrement vidéo captera votre visage et ce que vous exprimerez, soit en français et/ou en LSQ : il est nécessaire pour participer à la recherche, cependant, vous pouvez refuser et ne pas participer à la recherche sans avoir à donner de raisons.
- À la 3^e rencontre, vous regarderez les segments dans lesquels vous apparaissez ou êtes évoqué-es, et vous pourrez choisir à ce moment-là de donner votre consentement à ce que ces extraits soient diffusés publiquement dans la bande dessinée. En d'autres mots, vous pourrez dire tout ce que vous voulez à la 2^e rencontre pendant l'enregistrement : vous aurez l'occasion ensuite, à la 3^e rencontre, de choisir quelles informations deviendront publiques. Cela se fera par le biais d'une licence d'autorisation.
- À partir du moment où vous signez ce formulaire jusqu'au moment du 3^e échange, c'est-à-dire, jusqu'au moment de regarder les segments de la bande dessinée dans lesquels vous apparaissez, vous pourrez vous retirer de la recherche à tout moment sans donner de raisons et sans risque de subir de préjudice. Toutefois, à partir du moment où vous acceptez de signer une licence autorisant la diffusion publique de la bande dessinée, vous ne pourrez plus vous retirer de la recherche.
- Vous pouvez poser des questions afin de vous informer davantage sur la recherche et vous devez être satisfait-e des explications données avant de signer le présent formulaire de consentement éclairé;
- Vous ne recevrez pas de compensation financière pour la participation en tant que telle, mais vos frais de déplacement peuvent être couverts, au besoin.

DIMENSIONS ÉTHIQUES

Lorsqu'on réalise une recherche, il est important que les personnes qui y participent donnent leur consentement de façon éclairée. Pour ce faire, je vais vous présenter les risques et les avantages de participer à cette recherche, afin que vous puissiez prendre votre décision en toute connaissance de cause.

Avantages raisonnablement prévisibles associés à la recherche

De façon générale, vous ne retirerez aucun avantage direct à participer à ce projet de recherche. Cependant, votre participation est susceptible de vous donner une opportunité de réfléchir à la surditude et de contribuer de façon unique à la première bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise et en français.

Inconvénients raisonnablement prévisibles associés à la recherche

De façon générale, il n'y a pas de risques graves associés à la recherche. Les risques associés à la participation à ce projet de recherche concernent :

1) La nature des questions posées;

Lors des rencontres et du processus de participation à la recherche, il est possible que certaines questions soulèvent des émotions. Par exemple, le fait d'exprimer des opinions, de partager des expériences ou de se rappeler des souvenirs peut engendrer des émotions imprévues de part et d'autre. Je souhaite qu'on se donne la place pour les vivre. En annexe, vous trouverez une feuille avec des ressources de soutien, au besoin.

2) La nature publique de la recherche-crédation :

Lors des deux premières rencontres prévues dans le cadre de la recherche, la confidentialité des réponses est assurée. Je ne diffuserai pas les informations échangées et conserverai celles-ci de façon privée et sécuritaire.

Lors de la 3^e rencontre, vous serez invité-e à signer une licence afin de consentir aux implications de la production et de la diffusion publique de la bande dessinée. La raison pour laquelle vous ne pourrez plus vous retirer ensuite, c'est qu'une fois la bande dessinée complétée, il serait difficile de devoir la recomposer sans les segments qui vous concernent. De plus, une fois diffusée dans l'espace public, il ne sera plus possible de changer le contenu de la bande dessinée.

Vous aurez l'occasion de poser vos questions et de prendre le temps nécessaire pour votre décision. À partir du moment où vous acceptez de signer une licence autorisant la diffusion publique de la bande dessinée, vous ne pourrez plus vous retirer de la recherche.

Approbation de la recherche

Le projet de recherche et le présent formulaire de consentement ont été approuvés par le comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences de l'Université de Montréal (CÉRAS).

CONFIDENTIALITÉ ET ANONYMAT

Première partie de la recherche

Lors de la première partie de la recherche (entre la signature de ce formulaire de consentement et la signature de la licence d'autorisation de diffusion publique), j'assure la confidentialité des données recueillies ainsi que l'anonymat des sujets participant-es. Même si votre nom n'y sera pas rattaché, il est important cependant de saisir que l'enregistrement audio-visuel permet l'identification de votre visage.

Les renseignements fournis sont confidentiels et ne seront connus que des personnes directement reliées au projet (l'étudiante-chercheure, la directrice de la recherche) ou des 2 personnes chargées du tournage des entrevues. L'enregistrement servira à produire une thèse de recherche-crédation dont la création est une bande dessinée. Nul autre usage ne pourra en être fait sans votre consentement.

Seconde partie de la recherche

Lors de la seconde partie de la recherche, c'est-à-dire à partir de la signature de la licence autorisant la diffusion publique de la bande dessinée, les dispositions relatives à la confidentialité et l'anonymat se modifient. À partir du moment où vous signerez cette licence, votre participation à la recherche ne sera pas anonyme. Cependant, seules les informations ayant fait l'objet d'autorisation de diffusion publique seront de nature publique sans être anonymes. Les informations partagées lors des rencontres précédentes demeureront confidentielles et anonymes. Elles pourront être utilisées dans le cadre de la dissertation doctorale, mais sans que votre nom et des informations permettant de vous identifier y soit rattachées.

DIFFUSION DE LA RECHERCHE

La recherche sera diffusée sous la forme 1) d'une bande dessinée sur le site Internet www.bdlsq.net et 2) d'une dissertation doctorale. Toutes les participant-es à la recherche y auront accès. Par ailleurs, la diffusion de la recherche est susceptible de prendre les formes suivantes :

- Soirée de lancement de la bande dessinée avec visionnement collectif
- Promotion de la bande dessinée sur divers sites Internet
- Présentation lors de conférences
- Publication d'articles, etc.

QUESTIONS, COMMENTAIRES ET PLAINTES

Si vous avez des questions ou si vous voulez vous retirer de la recherche, vous pouvez contacter :

Line Grenier, Professeure
Téléphone : 514-343-6111 #28623
Courriel : line.grenier@umontreal.ca

Si vous avez des commentaires ou des plaintes, vous pouvez joindre l'ombudsman de l'Université de Montréal:

Pascale Descary, Ombudsman
Téléphone : (514) 343-2100
Courriel : ombudsman@umontreal.ca
Site Internet: <http://www.ombuds.umontreal.ca>

ENGAGEMENTS ET SIGNATURES

L'étudiante-chercheure déclare :

- 1) avoir mis à disposition du/de la participant-e le formulaire de consentement **dans ses versions LSQ et français:**
- 2) avoir répondu aux questions qu'elle ou il m'a posées;
- 3) lui avoir indiqué qu'il/elle est à tout moment libre de mettre un terme à sa participation dans le projet et;
- 4) lui remettre une copie signée et datée du présent formulaire.

Le/la participant-e déclare :

- 1) J'ai pris connaissance du présent document et je comprends le but de la recherche;
- 2) J'ai pu poser mes questions et pris le temps pour réfléchir aux implications de ma participation;
- 3) Je consens à participer à cette recherche. Je sais que je peux me retirer en tout temps sans préjudice et ce, tant et aussi longtemps que je n'aurai pas signé une licence de diffusion publique concernant la bande dessinée.
- 4) Je reçois un dédommagement financier pour mon transport, au montant de \$ _____ :
Non : _____ Oui : _____

En foi de quoi ont signé :

.....
Le/la participant-e

.....
NOM EN LETTRES MOULÉES

.....

L'étudiante-chercheure

Fait à (ville),
en deux exemplaires originaux, le(date).

Ressources de soutien

L'Institut Raymond-Dewar

L'Institut Raymond-Dewar (l'IRD) offre des services gratuits en français et/ou en LSQ:

- aux personnes **sourdes**, malentendantes ou sourdes-aveugles
- aux personnes **entendants** (entourage, proches)
- par le biais d'une équipe multidisciplinaire : psychologues, travailleurs sociaux, ergothérapeutes, psychoéducateurs, audiologistes, orthophonistes, professeurs de LSQ, etc.
- Pour plus d'informations : **www.raymond-dewar.qc.ca**
 - Cliquer sur l'onglet *Programmes et services*, puis choisir:
 - Programme adultes (malentendants)
 - Programme sourd
- Pour faire une demande de service :
 - Contactez le service Accueil-Évaluation-Orientation
Téléphone/service relais : 514-284-2214, poste 3601
ATS: 514-284-3747, poste 3601
Courriel: aeo@raymond-dewar.gouv.qc.ca

Ordre des psychologues du Québec

Il est possible de trouver un-e psychologue par le biais du site Internet de l'Ordre des psychologues du Québec :

- Pour plus d'informations : **www.ordrepsy.qc.ca**
 - Cliquez sur la section *Trouvez un professionnel*
 - Téléphone/service relais : 514 738-1223 / 1 800 561-1223

Service de psychothérapie du centre St-Pierre

Le service de psychothérapie du centre St-Pierre offre des services de psychologie et de psychothérapie en tenant compte des ressources financières des gens. Une séance peut coûter entre 20\$ et 80\$, selon vos moyens.

- Pour plus d'informations : www.centrestpierre.org/services/psychotherapie
- Pour faire une demande de service :
 - Téléphone/service relais : 514-524-3561.

Annexe V – Guide d’entretien [Membres de l’entourage]²²¹

Pendant notre rencontre, j’aimerais qu’on puisse échanger sur différentes questions et événements que je vais possiblement aborder dans la bande dessinée que je réalise dans le cadre de mon doctorat. Pour faciliter l’échange, j’ai préparé des questions, dont l’objectif principal est de nourrir la discussion. Mais tu es libre à chaque fois de répondre à la question, de t’en inspirer pour parler d’autre chose ou de me demander de passer à la question suivante sans y répondre. Aussi, s’il y a des questions, questionnements ou réflexions qui te viennent à l’esprit en cours de route, je t’invite à les partager au fur et à mesure. J’ai prévu environ deux heures pour notre échange, mais cela peut être plus court ou plus long, à ta guise.

Par ailleurs, je te rappelle qu’on aura deux autres moments d’échange par la suite qui vont permettre de nous mettre d’accord sur ce qui figurera dans la bande dessinée en ce qui te concerne. Je t’invite donc à ne pas te censurer que ce soit par préjugé, jugement intérieur ou crainte quelconque. Comme tu auras par la suite l’occasion de choisir ce que tu veux qui apparaisse ou pas dans la bande dessinée, je t’invite à t’exprimer le plus librement possible. Ceci dit, s’il y a des questions auxquelles tu ne veux pas répondre ou auxquelles tu n’as pas de réponse, n’hésites pas à me dire « je ne préfères pas parler de cela » ou « je n’ai pas de réponse ».

Finalement, avant qu’on commence, j’aimerais souligner qu’il se peut que certaines questions ravivent des souvenirs plus difficiles ou des émotions : je nous invite à les vivre comme elles viennent.

Est-ce que ça te va? As-tu des questions avant qu’on entame notre échange?

1. Dans un premier temps, Quand je te dis le mot « surdité », qu’est-ce qui te vient à l’esprit?
2. Quand je te dis le mot « personne sourde », qu’est-ce qui te vient à l’esprit?
3. Pendant les sept premières années de ma vie, j’ai vécu avec une surdité moyenne à sévère sans qu’elle ne soit diagnostiquée. Quels souvenirs cela évoque-t-il pour toi?
4. On a diagnostiqué ma surdité au mois d’août 1990, alors que j’avais sept ans. Quels souvenirs cela évoque-t-il pour toi?
5. As-tu des souvenirs d’événements, de moments ou de questionnements quant à mon parcours en tant que personne sourde?
6. Lorsque j’étais jeune, (en tant que parents vous avez essayé) OU (mes parents ont essayé) par différents moyens de guérir ma surdité. Par exemple, recueillir de l’eau bénite au Mont-Royal et m’inviter à m’en mettre sur les oreilles en priant Dieu pour une guérison, des traitements d’acupuncture et d’ostéopathie, un traitement aux champs magnétiques dans une clinique à Saint-Sauveur... Qu’est-ce que cela évoque pour toi?
 - a. (Question pour Denise uniquement) Qu’est-ce que tu dirais aujourd’hui à des parents qui veulent guérir leur enfant de la surdité?
7. As-tu des souvenirs d’événements, de moments ou de questionnements quant à ton propre parcours en tant que proche d’une personne sourde?
 - a. (Question pour Philippe uniquement)

²²¹ Il s’agit du guide formaté pour la thèse. Lors des rencontres, les questions ont été ajustées afin d’être personnalisées en fonction de la personne rencontrée. Certaines questions ont été rajoutées au fil des rencontres, ce qui explique qu’elles n’aient pas été posées à tout le monde. Dès lors, j’indique entre parenthèses les questions qui ont été posées uniquement à certaines personnes.

- i. Par exemple, c'est quoi les bons côtés d'avoir une sœur sourde ou les fois que ça t'a tapé sur le pompon?
 - b. (Questions pour Denise uniquement)
 - i. Comment tu en es venue à enseigner aux Sourds?
 - ii. Qu'est-ce que ça t'a fait d'avoir une nièce avec une surdité après avoir appris la LSQ, être devenue interprète et enseigner aux Sourds?
- 8. (Question pour Janine, Denise et Philippe)

Comment vis-tu le fait d'être toi même entendant-e?

 - a. (Question pour François uniquement)
 - i. Comment vis-tu le fait d'avoir découvert que toi-même, tu n'étais pas aussi entendant qu'il n'en paraissait?
 - b. (Question pour Denise et Philippe uniquement)
 - i. De quelle façon tu penses que les entendant-es peuvent être des allié-es des Sourd-es?
- 9. Depuis l'âge de 7 ans, j'ai grandi avec l'identité de « personne malentendante » jusqu'à ce qu'en 2012, j'entame un processus que j'aime appeler mon « coming-out Sourde ». Je n'avais plus envie de cette étiquette « malentendante » que je considère plutôt péjorative puisqu'elle m'identifie à partir du fait que j'entends mal. Depuis plus de 2 ans, je m'implique dans la communauté sourde, j'ai appris la langue des signes québécoise... Qu'est-ce que cela évoque pour toi?
- 10. Il existe environ 120 à 150 langues des signes dans le monde. Au Québec, la langue des signes québécoise est la principale langue utilisée par les personnes sourdes, mais elle est également maîtrisée par différentes personnes entendantes, notamment par certains proches de personnes sourdes. Personnellement, j'ai grandi avec le français comme langue maternelle en apprenant par moi-même à lire sur les lèvres. Même si je suis sourde, le français est la principale langue de communication au sein de la famille. Qu'est-ce que cela évoque pour toi?
- 11. Si tu avais à retenir qu'un seul événement, moment ou questionnement quant à mon parcours en tant que personne sourde, que serait-il?
- 12. Si tu avais à retenir qu'un seul événement, moment ou questionnement quant à ton propre parcours en tant que proche d'une personne sourde, que serait-il?
- 13. En cette conclusion de notre rencontre, est-ce qu'il y a d'autres souvenirs, événements ou réflexions qui te viennent à l'esprit, des questionnements qui t'habitent que tu aimerais partager ou des questions que tu aimerais me poser?
- 14. Pour mon doctorat, j'ai décidé de faire une recherche création qui consiste une bande dessinée bilingue en langue des signes et en français. Dans cette bande dessinée, je compte à la fois raconter des souvenirs et des réflexions quant à mon parcours comme personne sourde et de rencontrer diverses personnes sourdes pour documenter la diversité des façons de vivre et de voir le monde comme personne sourdes. En tant que membre de mon entourage, qu'est-ce que cela te fait que de participer dans cette bande dessinée et que certains extraits de ton témoignage soient rendus public?
- 15. Est-ce qu'il y a quelque chose qui te reste à l'esprit suite à notre échange et que tu aimerais partager?

Je te remercie chaleureusement d'avoir accepté cette rencontre et de participer à mon processus de doctorat et à cette première bande dessinée bilingue en LSQ et en français.

Pendant notre rencontre, j'aimerais qu'on puisse échanger sur différentes questions et événements que je vais possiblement aborder dans la bande dessinée que je réalise dans le cadre de mon doctorat. Pour faciliter l'échange, j'ai préparé des questions, dont l'objectif principal est de nourrir la discussion. Mais tu es libre à chaque fois de répondre à la question, de t'en inspirer pour parler d'autre chose ou de me demander de passer à la question suivante sans y répondre. Aussi, s'il y a des questions, questionnements ou réflexions qui te viennent à l'esprit en cours de route, je t'invite à les partager au fur et à mesure. En d'autres mots, pour que ce soit un dialogue, tu peux me poser des questions si tu en as envie. J'ai prévu environ deux heures pour notre échange, mais cela peut être plus court ou plus long, à ta guise.

Par ailleurs, je te rappelle qu'on aura deux autres moments d'échange par la suite qui vont permettre de nous mettre d'accord sur ce qui figurera dans la bande dessinée en ce qui te concerne. Je t'invite donc à ne pas te censurer que ce soit par préjugé, jugement intérieur ou crainte quelconque. Comme tu auras par la suite l'occasion de choisir ce que tu veux qui apparaisse ou pas dans la bande dessinée, je t'invite à t'exprimer le plus librement possible. Ceci dit, s'il y a des questions auxquelles tu ne veux pas répondre ou auxquelles tu n'as pas de réponse, n'hésites pas à me dire « je ne préfères pas parler de cela » ou « je n'ai pas de réponse ».

Est-ce que ça te va? As-tu des questions avant qu'on entame notre échange?

1. Dans un premier temps, j'aimerais qu'on jase de ton parcours et de ce que ça veut dire pour toi vivre comme personne sourde. Est-ce que tu pourrais me raconter des moments importants pour toi dans ton parcours comme personne sourde et me dire en quoi ils ont été marquants pour toi??
2. Est-ce que le fait que tu sois une personne sourde change ou a changé quelque chose dans ta vie? Si oui, as-tu des exemples? Si non, pourquoi?
3. Est-ce que tu te rappelles du moment où tu as su que tu étais sourd-e? C'était comment?
4. Est-ce qu'il y a eu un moment dans ta vie où tu t'es identifiée positivement comme personne sourde? C'était comment?
5. Est-ce que tu t'es déjà identifiée différemment par avant? Par exemple, comme personne entendante (si devenu sourd) ou comme personne malentendante ou autrement?
6. Est-ce que tu vis avec d'autres identités? De quelle façon cela s'articule avec le fait de vivre également comme personne sourde?
7. Est-ce qu'il y a eu un moment dans ta vie où tu as vécu de la honte comme personne sourde?
8. Est-ce qu'il y a eu un moment dans ta vie où tu as vécu de la fierté comme personne sourde?
9. Comment tu vis le fait d'être une personne sourde avec les personnes entendantes?
10. Comment tu vis le fait d'être une personne sourde avec ta famille?
11. Est-ce que tu penses que vivre comme personne sourde affecte notre façon d'être au monde et de le percevoir? Si oui, de quelles façons? Si non, pourquoi.
12. Est-ce que tu considère vivre de l'oppression en tant que personne sourde? Si oui, de quelles façons, as-tu des exemples? Si non, pourquoi.
13. Est-ce que tu considère vivre d'autres formes d'oppression? Si oui, de quelles façons?
14. (Si oui à la question précédente) De quelles façons ces autres formes d'oppressions s'arriment avec le fait d'être sourd-e?
15. De quelles façons tu composes avec l'oppression au jour le jour? As-tu des exemples?

²²² Il s'agit du guide formaté pour la thèse dans sa version française. Lors des rencontres, ces questions ont été posées en LSQ et ajustées afin d'être personnalisées en fonction de la personne rencontrée.

16. De quelles façons se répercute l'oppression de façon plus générale, à long terme depuis toutes ces années? As-tu des exemples?
17. Quelles sont les ressources que tu as développées pour composer avec l'oppression?
18. Est-ce que tu te sens appartenir à la communauté sourde? Qu'est-ce que cela veut dire pour toi?
19. Quelles sont les contradictions, les difficultés que tu vis par rapport à la communauté sourde?
20. Comment as-tu appris la langue des signes? Lesquelles maîtrises-tu?
21. Qu'est-ce que les langues des signes représentent pour toi?
22. Qu'est-ce que la culture sourde représente pour toi? De quelles façons tu t'y sens relié-e?
23. Qu'est-ce que l'histoire sourde représente pour toi? De quelles façons tu t'y sens relié-e?
24. En cette conclusion de notre rencontre, est-ce qu'il y a d'autres souvenirs, événements ou moments qui te viennent à l'esprit, des questionnements qui t'habitent que tu aimerais partager ou des questions précises que tu aimerais me poser?
25. Et finalement, comment as-tu trouvé cette rencontre?
26. Au début de la BD, chaque personne va se présenter, un peu comme une présentation des personnages. On va maintenant faire le tournage de ta présentation. Pourrais-tu te présenter en 2 ou 3 phrases? Ça peut être par rapport à ton parcours comme personne sourde, ton implication sociale, ton travail, ta création, tes différentes appartenances et identités, c'est comme tu veux.
27. Je ne sais pas encore si je vais le mettre dans la BD, mais si oui : comment présenterais-tu notre lien? Pour faire ça simple, tu pourrais te remémorer comment on s'est rencontré et ce qui nous uni depuis.

Je te remercie chaleureusement d'avoir accepté cette rencontre et de participer à mon processus de doctorat et à cette première bande dessinée bilingue en LSQ et en français.

**Annexe VII – Licence pour la diffusion publique d'une bande dessinée
bilingue en LSQ et français**

ENTRE:

Véronique (Véro) Leduc, Doctorante
Département de communication, Université de Montréal
Pavillon Marie-Victorin, Faculté des Arts et des Sciences
Case postale 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Courriel : veronique.leduc@umontreal.ca
ci-après dénommé "L'auteur"

ET

NOM : _____
ADRESSE: _____
COURRIEL : _____
ci-après dénommé-e "Le contributeur" ou "La contributrice"

CONCERNANT :

- vidéos et/ou
- photos et/ou
- dessins et/ou
- noms et/ou
- nomination du lien entre le contributeur ou la contributrice et l'auteur et/ou
- souvenirs évoquant le contributeur ou la contributrice et/ou
- citations intégrales ou paraphrasées du contributeur ou de la contributrice

ci-après dénommés "Matériel de création"

QUI SERVENT À LA CRÉATION :

De la bande dessinée « C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde »
Réalisation : Véro Leduc, Montréal (2015)
ci-après dénommée "L'œuvre"

PRÉAMBULE :

Version LSQ de cette licence : https://www.youtube.com/watch?v=YD_2eZiUYeE

- A. Le présent document est disponible en langue des signes québécoise (LSQ) et en français. Il a été traduit en LSQ par Joëlle Fortin, interprète au *Service d'interprétation visuelle et tactile* (SIVET).
- B. La fidélité de ce formulaire entre sa version LSQ et sa version française a été approuvée par Suzanne Villeneuve, interprète agréée à l'*Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec* (OTTIAQ) et conseillère en services d'interprétation au SIVET²²³.
- C. L'auteur envisage la diffusion publique de l'œuvre qu'elle réalise actuellement.

²²³ Erratum dans la version en LSQ : on y signe que Suzanne Villeneuve responsable de la formation des interprètes, ce qui n'est pas son titre juste.

D.Le format de la production et de diffusion de l'œuvre est une bande dessinée bilingue en langue des signes québécoise et français diffusée de façon publique sur un site Internet.

E.La présente entente a pour objet de fixer les conditions dans lesquelles le contributeur ou la contributrice autorise l'utilisation de l'œuvre et de consentir aux implications de la production et de diffusion de l'œuvre.

F.Les conditions de production de l'œuvre sont les suivantes :

- a.** La production de l'œuvre est réalisée dans un contexte de recherche doctorale, menée par l'auteur.
- b.** L'implication du contributeur ou de la contributrice à la recherche doctorale a fait l'objet de son consentement préalable.
- c.** La production de l'œuvre est réalisée grâce à une équipe de travail supervisée par l'auteur. En date de novembre 2014, l'équipe est composée de : Sylvain Gélinas, producteur exécutif: Jason Thériault, directeur photo: Pamela Witcher, directrice artistique du volet LSQ: Myriam-Zaa Normandin, programmeuse web: et David Widginton, producteur technique. Sur le site Internet de la bande dessinée, toute l'équipe sera présentée, vous pourrez donc la découvrir.
- d.** En date de novembre 2014, le financement de la production de l'œuvre provient:
 - i. Majoritairement des fonds personnels de l'auteur
 - ii. En partie de la Fondation des Sourds du Québec

IL EST CONVENU CE QUI SUIT:

ARTICLE 1^{er} – OBJET DU CONTRAT et EXPLOITATION DE L'ŒUVRE

- 1.1 Le contributeur ou la contributrice autorise l'auteur à intégrer le matériel de création dans l'œuvre.
- 1.2 Le contributeur ou la contributrice autorise l'auteur à intégrer le nom et le prénom du contributeur ou de la contributrice dans la liste des protagonistes, contributeurs et contributrices qui sera jointe à l'œuvre (le générique).
- 1.3 L'auteur pourra diffuser l'œuvre à des fins non commerciales, pour un usage personnel, la recherche, lors de formations ainsi que lors d'activités culturelles, de sensibilisation et/ou de diffusion de la recherche.
- 1.4 L'auteur pourra diffuser l'œuvre ou des extraits de celles-ci sur Internet, lors de diffusions télévisuelles et cinématographiques, publiques ou privées et lors d'expositions communautaires, galeristes et muséales.
- 1.5 Lors de la diffusion d'extraits, ceux-ci devront être cités comme faisant partie de l'œuvre.
- 1.6 L'auteur pourra diffuser l'œuvre partout dans le monde, à perpétuité.
- 1.7 Toute autre diffusion que celle prévue aux présentes devra faire l'objet du consentement du contributeur ou de la contributrice.
- 1.8 L'auteur s'engage, dans la mesure du possible, à informer le contributeur ou la contributrice de toute diffusion autre que sa diffusion principale sur Internet.

ARTICLE 2° – ARCHIVAGE DE L'ŒUVRE

2.1 Le contributeur ou la contributrice autorise l'auteure à archiver l'œuvre.

2.2 Les lieux d'archivage prévus sont :

- i. Internet (ex : www.bdlsq.net)
- ii. L'Université de Montréal
- iii. La Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (BANQ)
- iv. Archives personnelles de l'auteure

L'œuvre pourrait être archivée en d'autres lieux éventuellement.

2.3 L'auteure s'engage, dans la mesure du possible, à informer le contributeur ou la contributrice de toute autre lieu d'archivage.

ARTICLE 3° – ÉVALUATION DES RISQUES

3.1 Le contributeur ou la contributrice a eu l'occasion de prendre connaissance du matériel de création qui le ou la concerne et consent à ce qu'il soit intégré à l'œuvre.

3.2 Le contributeur ou la contributrice consent à ce que des effets soient rajoutés au matériel de création et intégrés à l'œuvre : cela peut être des effets visuels (ex : effets de dessin animé) ou des effets sonores (ex : transformation de la voix des entendants avec la courbe d'audition de l'auteure).

3.3 Le contributeur ou la contributrice consent à ce que seule l'auteure décide de la composition esthétique et narrative de l'œuvre.

3.4 Le contributeur ou la contributrice est informé-e et consent à ce que la diffusion publique du matériel de création et de l'œuvre implique la diffusion publique de son nom, son prénom, son visage, son corps, ses signes, ses sons et/ou sa voix.

3.5 Le contributeur ou la contributrice est informé-e et consent à ce que la diffusion publique du matériel de création et de l'œuvre implique la diffusion publique de ses opinions, ses expériences, ses réflexions et toute autre information exprimée dans le matériel de création.

3.6 Le contributeur ou la contributrice est informé-e que la diffusion publique du matériel de création et de l'œuvre ne présente pas de risques graves mais qu'il est impossible de prévoir les conséquences liées à la diffusion publique de l'œuvre, par exemple au niveau affectif.

3.7 Le contributeur ou la contributrice est informé-e qu'il est possible de recourir à des ressources de soutien et d'aide dans la mesure où la diffusion publique de l'œuvre générerait des difficultés pour lui ou pour elle. Une liste de ressources lui a été remise avec le formulaire de consentement.

ARTICLE 4° – ÉCHÉANCIER

4.1 L'auteure s'engage à tout mettre en œuvre pour diffuser l'œuvre au plus tard en 2016, mais elle ne peut être tenue responsable d'événement majeur empêchant sa diffusion ou créant des délais dans celle-ci.

ARTICLE 5° – REMUNÉRATION

5.1 Le contributeur ou la contributrice ne reçoit aucune compensation financière de la part de l'auteure pour l'intégration du matériel de création dans l'œuvre et la diffusion de l'œuvre.

5.2 L'auteure ne prévoit pas recevoir aucun revenu lié à la diffusion principale de l'œuvre, mais pourrait éventuellement recevoir des revenus, honoraires pour des présentations dans le cadre desquelles seraient présentés des extraits ou la totalité de l'œuvre. Le cas échéant, la rémunération concernerait uniquement la prestation de l'auteure et non la diffusion de l'œuvre ou des extraits de celles-ci.

ARTICLE 6^e – DROITS D'AUTEUR et D'USAGE

6.1 L'auteure est la seule détentrice des droits d'auteur et de propriété de l'œuvre.

6.2 L'auteure pourra diffuser l'œuvre à sa guise, en respectant les conditions fixées dans la présente entente.

QUESTIONS, COMMENTAIRES ET PLAINTES

Si vous avez des questions au sujet de cette licence, vous pouvez contacter :

Line Grenier, Professeure
Téléphone : 514-343-6111 #28623
Courriel : line.grenier@umontreal.ca

Si vous avez des commentaires ou des plaintes, vous pouvez joindre l'ombudsman de l'Université de Montréal:

Pascale Descary, Ombudsman
Téléphone : (514) 343-2100
Courriel : ombudsman@umontreal.ca
Site Internet : <http://www.ombuds.umontreal.ca>

SIGNATURES:

Je comprends que:

- 1) Ma contribution l'œuvre de l'auteure est strictement volontaire : **je suis libre d'accepter ou de refuser de signer cette licence** sans aucun préjudices.
- 2) **Je ne peux pas changer d'idée et me retirer du projet une fois cette licence signée.**

Je déclare :

- 1) avoir pris connaissance du présent document dans sa version en LSQ et/ou en français;
- 2) comprendre toutes les clauses de cette licence;
- 3) avoir eu la possibilité de poser mes questions au besoin et avoir reçu réponse à celles-ci;
- 4) avoir eu le temps nécessaire pour réfléchir à ma décision;
- 5) consentir à la diffusion publique de l'œuvre à laquelle je contribue;
- 6) consentir à signer de plein gré cette licence.

En foi de quoi ont signé :

.....
Le contributeur ou la contributrice

.....
NOM EN LETTRES MOULÉES

.....
L'auteur

Fait à (ville),
en deux exemplaires originaux, le(date)

Annexe VIII – Formulaire d’engagement à la confidentialité [Équipe de production]²²⁴

Information sur la recherche:

Titre : C’est tombé dans l’oreille d’une Sourde. La surditude par la bande dessinée [titre de travail]

Étudiante-chercheuse : Véro Leduc, Doctorante, Dpt de communication, U. de Montréal

Courriel : veronique.leduc@umontreal.ca

Directrice de la recherche : Line Grenier, professeure, Dpt de communication, U. de Montréal

Courriel : line.grenier@umontreal.ca

J’ai lu/Il m’a été expliqué en LSQ que :

1. Je pouvais au besoin avoir accès à ce formulaire en LSQ ou ASL signée par un-e interprète professionnel-le.
2. La recherche est une recherche-crédation, c’est-à-dire que la thèse est composée de deux parties : une bande dessinée et une dissertation doctorale.
3. Le but de la recherche est de documenter et à réfléchir à ce que cela fait de vivre comme personne sourde. La bande dessinée aborde des thèmes comme, par exemple, les diverses expériences des personnes sourdes, leurs relations et leurs communications avec les personnes entendantes, l’histoire du mouvement sourd ou encore l’audisme.
4. Pour réaliser cette recherche, l’étudiante-chercheuse mène des entrevues avec des personnes sourdes ainsi que des membres de son entourage. Chaque personne participant à la recherche signe un formulaire de consentement ainsi qu’une licence d’autorisation de diffusion publique.
5. Dans l’exercice de mes fonctions en tant que membre de l’équipe de production de la bande dessinée, j’aurai possiblement accès à des données qui sont confidentielles : par exemple, lors d’un tournage, de transfert de fichiers vidéos ou de montage vidéo en postproduction.

En signant ce formulaire, je m’engage à :

- A) assurer la confidentialité des données recueillies dans le cadre de la recherche, c’est-à-dire :
- ne pas divulguer les informations communiquées dans les entrevues:
 - ne pas divulguer l’identité des participant-es ou des informations permettant d’identifier un-e participant-e
 - lors du lancement public de la bande dessinée, je pourrai alors communiquer l’information contenue dans la BD* (identités des participants et extraits d’entrevues retenues pour la BD).
- B) ne pas conserver ou distribuer de copie des documents contenant des données confidentielles (ex : des vidéos d’entrevues).

Je souhaite avoir copie de ce formulaire en LSQ ou ASL signé par un-e interprète professionnel-le:

_____ (oui/ non)

²²⁴ Afin d’économiser des frais de traduction, ce formulaire n’a pas été traduit officiellement en LSQ. Mais la possibilité de le faire traduire officiellement a été offerte à chaque signeur-e. Tous les ont refusé. J’ai donc traduit moi-même le document en LSQ au besoin.

Je, soussigné-e, _____, en tant que _____, m'engage
à assurer la confidentialité des données auxquelles j'aurai accès.

_____ Date : _____
Membre de l'équipe de production

_____ Date : _____
Étudiante-chercheure

Annexe IX – Rencontre avec Denise [extraits retenus pour le tournage]

Denise : Les personnes sourdes, en tout cas, celles que j'ai connu pendant mes 35 années avec elles, j'ai trouvé que c'est des personnes physiquement très très présentes. Des gens qui voit un peu à la manière du Petit Prince, au delà des yeux.

Quand j'ai commencé à enseigner à Lucien-Pagé, je connaissais absolument rien. La première journée, j'ai croisé des personnes sourdes, belles, joyeuses. J'avais hâte d'apprendre les signes pour communiquer avec ce monde-là.

Quand on m'a dit « à Lucien-Pagé, ils cherchent un prof pour enseigner aux sourds », j'ai dit t'es tu malade? Je connais pas les signes! Elle m'a dit : tu vas les apprendre.

J'ai passé mon entrevue le jeudi. Ils m'ont dit tu commence demain matin. J'avais 23 ans. Je suis allée chercher ma petite carte d'alphabet en signes que j'avais acheté sur la rue St-Denis, et j'ai appris mon nom.

Le premier jour, je leur ai épelé mon nom en signes pis je l'ai écrit au tableau. J'avais dit : votre nouveau professeur de français. Je devais avoir l'air insignifiante.

Moi, je vais vous apprendre le français, vous autres vous allez m'apprendre les signes. Ils étaient super fins. Supposons que je disais « Les chevaux », ils me montraient le signe. Bon... chevaux, quand c'est pluriel, ça prend un X. Je travaillais, ça suait!

Avec le temps, je suis devenue interprète. Et j'ai adoré ça.

Quand je suis arrivée à Lucien-Pagé, je me disais le seul problème, c'est un problème de communication entre eux et moi. Parce que je ne connaissais pas leur langue. Quand j'avais un enfant sourd devant moi, je n'avais pas un élève avec un manque.

Ça aurait été la même chose avec un italien, un chinois. Son problème, c'est un problème de langue.

Je voulais qu'ils aient le souci de leur bon langage signé. Moi j'aimais bien parler français et j'avais une fierté à utiliser le bon mot, alors je me disais : ils doivent avoir la même fierté ou le plaisir d'utiliser le bon signe.

J'avais une étudiante, elle avait de magnifiques mains, des beaux signes. Quand elle signait, c'est un beau ballet.

Quand je faisais des pièces de théâtres, des chansons, je disais : Je ne veux pas entendre les entendants dire : Pour des sourds, c'est pas pire. Non. Vous allez être les meilleurs. J'ai toujours eu les mêmes exigences.

Je me rappelle aussi la poésie. « Théâtre, poésie ... ils comprennent pas ça eux autres ». Je me disais : C'est sûr si tu l'enseignes pas, ils comprendront pas!

Un jour, j'ai commencé à l'enseigner. Les élèves disaient « La poésie, c'est difficile pour les sourds. Nous autres jamais fait ça d'la poésie, c'est difficile, les sons, les rimes. »

Je disais : Ben oui, vous allez travailler plus fort, mais vous allez savoir c'est quoi un poème!

Quand j'ai dit : « *Je veux amener ma classe de sourds à l'opéra* », on m'a répondu *Hein? Ils entendent rien!*

La première fois, je les avais amenés au théâtre, mais j'étais toute seule. Il fallait que j'interprète tous les rôles. J'étais épuisée à la fin de la soirée!

J'ai pensé : Ah! L'opéra c'est du théâtre et c'est surtitré! Ils adoraient ça.

J'ai toujours vu le problème de la surdité comme un problème de communication. Ce qui m'avait frappé, c'était un manque d'accès à l'information générale. Si t'as pas accès à ça... C'est ça qui limite.

J'avais fait mon Bac en enfance inadaptée et ma maîtrise, je l'avais fait en rapport avec les sourds. Je trouvais qu'au niveau culturel, ils étaient complètement exclus : Ils vont pas au cinéma, ils vont pas au théâtre, ils ont accès à quoi?

Alors je me disais, je vais essayer de voir comment on peut mettre des interprètes dans toutes les salles de cinéma. Mais c'était trop compliqué. Aujourd'hui, ils ont le sous-titrage, même s'il n'est pas parfait.

Et puis, je ne sais pas comment je suis arrivée à analyser la pensée créative chez les sourds.

À l'époque, c'est triste à dire, j'ai été chanceuse : ils pouvaient engager des professeur-es qui ne connaissaient pas les signes dans le secteur sourd.

Moi on m'engagerait pas aujourd'hui. Pas connaître les signes, tu rentres pas. C'est au moins ça. Demande toi pas pourquoi les élèves avaient du retard!

L'enseignement du français à l'époque là, en 1979, c'était affreux. Quand je suis rentrée, on avait même pas de programme. Tout le monde faisait ce qu'il voulait!

Il y en a qui faisaient des mots croisés, des mots mystères. Ils voyaient le mot pis ils l'encerclaient : ils savaient même pas ce que ça voulait dire! Les livres n'étaient pas adaptés. C'était à peine s'ils savaient conjuguer le verbe aimer.

En tout cas, avec 3 ou 4 autres professeurs, on s'était mis ensemble et on avait sorti la machine à stencils. Pis on avait fait des cahiers... Le moyen-âge!

On était 3 ou 4 dans notre appartement. On s'est fait un livre de grammaire. Je me rappelles quand on brochait nos livres ensemble [*elle fait TAC TAC TAC*], le gars d'en bas il est monté un moment donné : Pouvez-vous ben me dire qu'est ce que vous faites?

En tout cas, mon objectif c'était ça: je veux enseigner la même chose que j'enseignerais aux entendants. Quand j'ai quitté, on avait les mêmes programmes que les entendants.

C'est sûr qu'il y a des gains aujourd'hui. Maintenant, il y a des interprètes dans les cégeps, les universités, les écoles de métiers. Avant le sourd, il faisait quoi? Le gars, il faisait cordonnier, imprimeur. Il y a tu d'autres choses? Oui, il pouvait travailler au garage. C'était toutes des affaires manuelles. Maintenant t'es retrouves partout.

Je me rappelle en discothèque, quand on me demandait « Qu'est ce que tu fais? » Je suis professeure. « Ah t'enseigne quoi? » J'enseigne le français aux sourds. « Quoi? » J'enseigne le français aux sourds. C'est comme si "sourd", c'était pas un mot qui faisait partie du vocabulaire actif. J'étais toujours obligée de répéter. « - AH! TU TRAVAILLES AUX SOURDS! » Oui, oui, mais je ne suis pas sourde. « Ah tu connais le braille? ». Le nombre de fois...

Véro : Moi aussi je me fais dire ça.

Denise : Je travaille avec les sourds, pas les aveugles.

Pour te dire, c'est bien mélangé dans la tête du monde. Moi, quand j'ai commencé à enseigner en 1979, ça faisait juste 4 ans qu'ils étaient sortis des résidences : l'Institut des sourds et muets, et celui des sourdes-muettes. C'était des milieux clos.

Maintenant t'es vois signer sur la rue. Ils sont dans plusieurs quartiers, dans les écoles, les cégeps, les universités. Il y a encore beaucoup, beaucoup, d'ignorance et beaucoup de méconnaissance. Mais je pense que ça fait un petit peu plus partie de la réalité, la réalité de certains.

Véro : Mais il y a vraiment une ignorance... « Ah la langue des signes c'est pas universel? Mais pourquoi vous faites pas ça universel? Ça serait bien plus facile pour vous comprendre. » Et vous, vous voulez pas faire une seule langue orale?

Denise : Quand on se parlait ma sœur et moi, souvent tu disais : « Qu'est ce qu'a dit, maman? » Je me disais peut-être qu'elle a des problèmes d'audition? Janine disait : Non non, c'est parce qu'elle écoutes pas. C'est vrai que t'étais excitée pas à peu près! Je disais: Vas donc y faire passer un audiogramme.

Je t'avais gardé, à la mort de Pamela. Tu disais souvent « Quoi? », tu me faisais répéter. En voiture, je t'avais dis : Veux-tu manger au restaurant ou à la maison? Tu ne m'avais pas répondu. J'ai dis *Véronique*, et là tu t'es retournée et tu t'es penchée pour me regarder. Ça, c'est clair... c'est un réflexe d'une personne qui veut lire sur les lèvres.

J'ai pris mon courage à deux mains, et j'ai dit à Janine : Écoutes, si tu vas pas y faire passer un audiogramme, moi je vais y aller.

Elle m'a rappelé un soir en pleurant : « elle a un problème... une perte auditive ». J'ai dis « c'est relié à quoi? » Elle m'a juste dit « C'est les nerfs ». J'ai jamais pu savoir ni voir ton audiogramme.

Quand on est allé à l'IRD, là j'ai réalisé que c'était pas juste une petite perte. T'avais une surdité pas mal profonde.

Tout ce que mes étudiants avaient vécu par ignorance ou par méconnaissance que j'avais trouvé affreux, je réalisais que toi tu le vivais ou que tu l'avais vécu. Parce qu'on disait elle est "malentendante". Elle entend, c'est juste qu'elle entend un petit peu moins. Mais c'est pas vrai. Je me suis dis « Comment ça se fait que j'ai pas réalisé tout ça? » Comme si j'avais pas d'excuse : je suis dans le domaine.

Je m'en voulais. Parce que j'aurais commencé à signer avec toi ben avant! J'aurais peut-être du insisté à Janine : Montre-moi-le son audiogramme. D'un autre côté, tu veux pas rentrer dans la vie des autres comme ça. À un moment donné, elle a dit : penses-tu... qu'elle pourrait apprendre la langue des signes? Certain! C'est là qu'un de mes élèves est allé t'apprendre les signes. Que toi tu utilisais pour tricher.

Véro : C'est vrai?

Denise : Oui! T'avais appris les signes ABCDE aux autres et quand tu faisais un examen, tu pouvais leur communiquer les réponses. [Denise signe en guise de tricher].

Véro : À l'adolescence, je sentais qu'il avait une barrière. Je me disais « je suis pas comme les autres. Je ne comprends pas le monde et le monde me comprennent pas » au sens ... humain du terme. Je me suis jamais dis « Ah c'est vrai, une surdité ça affecte les communications ». Je le vivais au niveau de ma personnalité... moi, j'arrive pas à faire des liens.

Denise : Quand tu dis « J'ai jamais fait le lien que si j'avais le sentiment d'être déphasée par rapport de ce qui se passait, c'est parce que j'entendais pas », tu te sens TOI en cause. Tu vois... j'ai jamais eu d'étudiants qui sont venus me confier des choses comme ça. Qui se sont attribués ça à la personnalité.

Véro : Avec le modèle médical, les gens qui posent les diagnostics, ils disent pas : « Oh, c'est merveilleux, votre enfant est sourd. Saviez-vous, il y a une langue, une culture? »

Je n'ai pas de problème avec la technologie. Mais les sons et la langue, c'est deux choses différentes.

J'entends quand même beaucoup de sons, comme les sons graves. J'aime la musique. Je suis contente d'avoir mes appareils. Et tant mieux si une personne est contente d'avoir ses implants cochléaires.

Mais c'est dommage quand on pense que ça remplace la langue des signes et que ça va être suffisant.

Les gens voit ça comme un compliment : inquiètes toi pas, ça parait pas : Tu parles tellement bien! Si tu me l'avais pas dis, je ne l'aurais jamais su! Les audiologistes me disaient : « Avec la perte que t'as,

d'habitude les gens ne parlent pas comme tu parles ». Mais là, j'ai moins d'énergie pour faire semblant que j'ai compris.

Denise : Quand tu fais semblant, tu nie une partie de toi. Moi j'ai eu beaucoup de ces confidences là de la part de mes élèves, année après année. Je sentais toute la détresse, la peine ou la nostalgie. Ils s'en vont dans leurs familles, à Noël. Tout le monde va parler. Eux, ils comprendront pas.

Mais toute cette conscientisation là, je ne la mettais pas en pratique avec toi parce que pour moi t'étais malentendante, t'étais pas sourde. Ça va plus loin... C'est comme je ne voulais pas que tu penses que je te pense sourde...

Quand t'es venue en Floride, je me suis dis : Denise, c'est là que tu commences à signer.

Véro : Je découvre cette langue-là, et je la trouve tellement riche à plein d'égards. C'est sûr que c'est le même signe pour dire social, société, sociologie. Mais en même temps, il y a des choses que tu peux signer que tu dis difficilement en mots.

En Innu aussi, il y a des choses que tu peux pas dire, mais par contre il y a 20 façons différentes de dire la neige. Chaque langue a ses richesses.

La langue des signes, t'as vraiment l'impression que c'est une langue qui raconte. Qui raconte la vie, qui raconte comment tu te sens beaucoup plus que quand t'écris.

Est ce que t'as toujours l'impression que c'est deux mondes, les sourds et les entendants?

Denise : Ça s'est peut-être un petit peu rapproché. Mais c'est pas deux mondes côte à côte. Loin de là.

Il faudrait, pas seulement l'enseignement du français aux sourds, il faudrait l'enseignement systématique des signes. À tous les enfants.

Véro : Comme en Suède et en Nouvelle Zélande.

Denise : Oui, pourquoi ça ne serait pas une langue à l'option? Le chinois, l'espagnol et la langue des signes. Il y a des gens intéressés. Il faut trouver des lieux pour faire fleurir la langue des signes.

Véro : C'est quand même drôle que t'as décidé d'enseigner aux sourds et d'être interprète.

Denise : Et qu'après, toi t'arrives... oui. C'est un concours de circonstances. On m'a offert quelque chose avec lequel je suis tombée en amour, je te le dis.

Véro : T'as été une amoureuse de la communauté sourde.

Denise : Oui, définitivement! C'est vrai que j'ai aimé ce milieu là beaucoup, beaucoup, beaucoup. J'ai aimé enseigner aux sourds. Vraiment. Même des fois je rêve encore que j'enseigne.

Bibliographie²²⁵

- 3DSigner. 2011. « Portfolio ». En ligne : <http://www.3dsigner.fr/portfolio/index.htm>.
- Acland, Charles R. 2012. *Swift Viewing : The Popular Life of Subliminal*. Durham : Duke University Press.
- ACS - Association des Sourds du Canada. 2012a. « Audisme ». En ligne : <http://www.cad.ca/audisme.php>.
- 2012b. « Le sous-titrage codé ». En ligne : http://www.cad.ca/le_sous-titrage_code.php.
- 2012c. « Statistiques portant sur les Sourds canadiens ». En ligne : http://www.cad.ca/statistiques_portant_sur_les_sourds_canadiens.php.
- ACS - Association des Sourds du Canada. 2012d. « L'emploi et l'employabilité ». En ligne : http://www.cad.ca/emploi_et_employabilite.php.
- ASLWrite. 2015a. *The ASL Digibet*. En ligne : <http://www.aslwrite.com/the-asl-digibet>.
- 2015b. *About ASLWrite*. En ligne : http://www.aslwrite.com/about_aslwrite.
- Adams, Tony E. 2005. « Speaking for Others : Finding the “Whos” of Discourse ». *Soundings*, 88 : 3-4, p. 331-345.
- Adams, Tony. E et Stacy Holman Jones. 2011. « Telling Stories : Reflexivity, Queer Theory, and Autoethnography », *Cultural Studies <=> Critical Methodologies*, 11 : 2, p. 108-116.
- 2008. « Autoethnography is Queer. » In Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, et Linda Tuhiwai Smith (dir.). *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, p. 373-390. Los Angeles, Londres, New Delhi, Singapore : Sage.
- Agamben, Giorgio. 1990. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris : Seuil.
- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*. Durham et Londres : Duke University Press.
- 2001. « Communities that Feel : Intensity, Difference and Attachment ». Dans Anu Koivunen et Susanna Paasonen (dir). *Conference proceedings, Affective encounters. Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*. Turku : University of Turku, School of Art, Literature and Music, Media Studies, p. 10-25.
- Alper, Meryl et Rebecca Herr-Stephenson. 2013. « Transmedia Play: Literacy Accross Media ». *Journal of Media Literacy Education*, 5 : 2, p. 366-369.
- Alvesson, Mats et Kaj Skoldberg. 2010. « (Post-)positivism, Social Constructionism, Critical Realism : Three Reference Points in the Philosophy of Science ». Dans Mats Alvesson et Kaj Sköldberg (dir.), *Reflexive Methodology. New Vistas for Qualitative Research, 2e édition*, p. 15-52. Thousand Oaks, CA : Sage.
- American Heritage Dictionary (The). 2015. « Audism ». En ligne : <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=audism>.

²²⁵ Les références en langues des signes étant vidéographiées, je les ai réparties ainsi : les conférences, articles et VLOG sont listés dans la section générale, les films et vidéos dont la production ne visait pas uniquement la captation audiovisuelle sont répertoriés dans la section *Filmographie et vidéographie* et les bande dessinées figurent dans la section *Bédégraphie*.

- Anderson, Leon. 2006. « Analytic Autoethnography ». *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 : 4, p. 373-395.
- Anthias, Floya. 2008. « Thinking Through the Lens of Translocational Positionality: An Intersectionality Frame for Understanding Identity and Belonging ». *Translocations: Migration and Social Change*, 4 : 1, p. 5-20.
- . 2002. « Beyond Feminism and Multiculturalism: Locating Difference and Politics of Location ». *Women's Studies International Forum*, 25 : 3, p. 275- 286.
- . 2005. Social Stratification and Social Inequality: Models of Intersectionality and Identity. Dans Fiona Devine *et. al.* (dir.), *Rethinking Class: Culture, Identities and Lifestyles*, p. 24-45. New York: Palgrave Macmillan.
- APEDAF - Association des parents d'enfants déficients auditifs francophones. 2011. *Dossier « Fragments de Surditude »*. (4).
- Atkinson, Donald R. 2003. *Counseling American Minorities : A Cross-Cultural Perspective*. New York : McGraw-Hill Companies.
- Atkinson, Sarah. 2014. *Beyond the Screen : Emerging Cinema and Engaging Audiences*. Londres : Bloomsbury Publishing.
- Aubrecht, Alison et Erin Furda. 2012. « Exploring Hearing Privilege ». *Deaf Echo*. En ligne : <http://www.deafecho.com/2012/08/exploring-hearing-privilege>.
- Austin, John Langshaw et Gilles Lane. 1991. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- Avon, Antoinette. 2006. « Watching the Films, Learning Language, Experiencing Culture : An Account of Deaf Culture Through History and Popular Films ». *Journal of Popular Culture*, 39 : 2, p. 185-204.
- Baines, Donna (dir.). 2007. *Doing Anti-Oppressive Practice. Building Transformative Politicized Social Work*. Halifax : Fernwood Publishing.
- Barbatsis, Gretchen, Michael Fegan et Kenneth Hansen. 1999. « The Performance of Cyberspace : An Exploration Into Computer-Mediated Reality ». *Journal of Computer-Mediated Communication*, 5 : 1.
- Bardini, Thierry. 2015. « Récursivités et causes formelles. Entre l'archéologie et l'écologie médiatiques. » *Multitudes*, n° 60.
- Bardot, Patrice. 2014. « Gesaffelstein & Pierre Soulages : noirs désirs ». *Tsugi Magazine*. En ligne : <http://www.tsugi.fr/magazines/2014/04/08/gesaffelstein-pierre-soulages-noirs-desirs-4397>.
- Baril, Alexandre. 2013. « La normativité corporelle sous le bistouri : (re)penser l'intersectionnalité et les solidarités entre les études féministes, trans et sur le handicap à travers la transsexualité et la transcapacité ». Thèse de doctorat, Ottawa : Institut d'études des femmes, Université d'Ottawa.
- Baril, Alexandre, et Kathryn Trevenen. 2014. « Les transitions volontaires vers une situation de handicap : une opportunité pour repenser les collaborations entre les théories et les mouvements féministes, queers et anticapacitistes », *Recherches féministes*, 27 : 1.
- Barnartt, Sharon N. 1996. « Disability Culture or Disability Consciousness? ». *Journal of Disability Policy Studies*. 7 : 2, p. 2-19.
- Barndt, Deborah. 2006. *Wild Fire. Art as Activism*. Toronto : Sumach Press.

- Barnes, Collin. 1999. « Disability Studies: New or not so new directions? ». *Disability & Society*, 14 : 4, p. 577-580.
- . 1991. *Disabled People in Britain and Discrimination*. Londres : Hurst and Co.
- Barnes, Colin, Geof Mercer et Tom Shakespeare. 1999. *Exploring Disability: A Sociological Introduction*. Cambridge : Polity Press & Blackwell Publishers.
- Barnoff, Lisa. 2002. « New Directions for Anti-oppression Practice in Feminist Social Service Agencies ». Thèse de doctorat, Toronto : University of Toronto.
- . 2001. « Moving Beyond Words: Integrating Anti-oppression Practice Into Feminist Social Services ». *Canadian Social Work Review / Revue canadienne de service social*, 18 : 1, p. 67-86.
- Barnoff, Lisa et Ken Moffatt. 2007. « Contradictory Tensions in Anti-Oppression Practice in Feminist Social Services ». *Affilia*, 22 : 1, p. 56-70.
- Baron-Carvais, Annie. 1994. *Que sais-je? La bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires France.
- Bat-Chava, Yael. 2000. « Diversity of deaf identities ». *American Annals of the Deaf*, 145 : 5, p. 420-428.
- Bauman, H-Dirksen L. 2004. « Audism: Exploring the Metaphysics of Oppression ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 9, p. 239-246.
- Bauman, H-Dirksen L. (dir.). 2008. *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Bauman, H-Dirksen L. et Joseph M. Murray. 2009. « Reframing: From Hearing Loss to Deaf Gain ». Translated from ASL by Fallon Brizendine and Emily Schenker. *Deaf Studies Digital Journal*. Version ASL disponible. En ligne : <http://dsdj.gallaudet.edu>.
- Bauman, H-Dirksen L. et Heidi M. Rose. 2006. *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Oakland : University of California Press.
- Bauman, H-Dirksen L. et Scott Simser. 2013. *Au-delà du capacitisme et de l'audisme : garantir le respect des droits de la personne des citoyens sourds et malentendants*. Sudbury : La Société Canadienne de L'ouïe, 53 pages. En ligne : http://www.chs.ca/sites/default/files/au-dela_du_capacitisme_et_de_laudisme_2013_1.pdf.
- Baynton, Douglas C. 2008. « Beyond Culture: Deaf Studies and the Deaf Body ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*, p. 293-313. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press.
- . 1996. *Forbidden Signs: American Culture and the Campaign Against Sign Language*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- . 1992. « "A Silent Exile on this Earth": The Metaphorical Construction of Deafness in the Nineteenth Century », 44 : 2, p. 216-243.
- BCRAD - British Columbia Rainbow Alliance of the Deaf. 2013. « Movie Night - Through Deaf Eyes », *Événement Facebook*. En ligne : <https://www.facebook.com/events/514178672006061/permalink/516725101751418/>
- Beaty, Bart. 2012. *Comics Versus Art*. Toronto, Buffalo et London : University of Toronto Press.
- Bébian, Roch-Ambroise Auguste. 1825. *Mimographie, ou Essai d'écriture mimique, propre à régulariser le langage des sourds-muets*. Paris : Louis Colas.

- Bechter Frank. 2008. « The Deaf Convert Culture and Its Lessons for Deaf Theory ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*, p. 60-79. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press.
- Becker, Gaylene. 1980. *Growing old in silence*. Berkeley : University of California Press.
- Becker, Howard S. 1963. *Outsiders*. New York : Free Press of Glencoe.
- Bell, David et Barbara M. Kennedy. 2000. *The Cybercultures Reader*. Londres : Psychology Press.
- Bell, David J., Brian D. Loader, Nicholas Pleace et Douglas Schuler. 2004. *Cyberculture: The Key Concepts*. Londres et New York : Routledge.
- Bennett, Tony. 1986. « The Politics of “the Popular“ and Popular Culture ». Dans Tony Bennett, Colin Mercer, et Janet Woollacott (dir.). *Popular Culture and Social Relations*, p. 6-21. Milton Keynes : Open University Press.
- Benvenuto, Andrea et Didier Séguillon. 2013 « Surdités, langues, cultures, identités : recherches et pratiques », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 64, p. 9-13.
- Berbrier, Mitch. 1998. « “Being Deaf has very little to do with one’s ears”: Boundary-Work in the Deaf Culture movement ». *Perspectives on Social Problems*, 10, p. 79-100.
- Berger, Peter L. et Thomas Luckmann. 1966. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York : Penguin Press.
- Bergeron, Louis-Félix. 2004. « *Pertinence d'un système d'écriture pour la langue des signes québécoise* ». Mémoire de maîtrise, Montréal : UQAM.
- Berke, Jamie. 2009. « Deaf Culture - Deaf Cinema. Truly Deaf Movies. » En ligne : <http://deafness.about.com/cs/deafentertainment/a/deafcinema.htm>.
- Bernardo, Nuno. 2014. *Transmedia 2.0: How to Create an Entertainment Brand Using a Transmedial Approach to Storytelling*. Dublin : BeActive Books.
- Bernier, Carol et Hélène Dorion. 2015. *Atelier “Écriture et peinture”*. (Montréal : Atelier de Carol de Bernier, 27 septembre 2015).
- Bernier, Marc-André, Suzanne Laforest, Marie-Andrée Boivin, Martin Bergevin, Alice Dulude et Patrick Lazure. 2013. *UPOP - Peuple de l’oeil - Cours #5 : Stratégies de lobbying et droits des s/Sourd/es*. En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=VD5IEoQsTXs>.
- Bernière, Vincent. 1994. « Délivrez-nous du mâle ». Dans Thierry Taittinger (dir.). *Qu’est ce que la bande dessinée aujourd’hui?* Paris : Beaux Arts.
- Bertin, Fabrice. 2010. *Les sourds. Une minorité invisible*. Paris : Autrement.
- Bienvenu, MJ. 2008. « Queer as Deaf: Intersections ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 264-274.
- Bilge, Sirma. 2009. «Théorisations féministes de l'intersectionnalité», *Diogène*, 225, p. 70- 88.
- . 2010. «De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe», *L'Homme et la société*, 2 : 176/177, p. 43-64.
- Bird, S. Elizabeth. 2011. «Are We All Producers Now?». *Cultural Studies*. 25 : 4-5, p. 502-516.
- Bishop, Anne. 1994. *Becoming an Ally: Breaking the Cycle of Oppression*. Halifax : Fernwood.
- Blais, Marguerite. 2006. *La culture sourde. Quêtes identitaires au coeur de la communication*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Bochner, Arthur P. 2000. « Criteria Against Ourselves ». *Qualitative Inquiry*, 6 : 2, p. 266-272.
- Bochner, Arthur P. et Carolyn Ellis. 1995. « Telling and Living: Narrative Co-construction and the Practices of Interpersonal Relationships ». Dans Wendy Leeds-Hurwitz (dir.). *Social approaches to communication*, p. 201-213. York : Guilford.
- Boudreault, Patrick. 2015. « L'analyse critique de la Convention relative aux droits des personnes handicapées : la question canadienne et québécoise ». Communication, *Colloque Études sourdes dans la francophonie : assises, enjeux et perspectives*, 83^e congrès de l'Acfas, Rimouski, 28 mai.
- Boukala, Mouloud. 2010. « Auto-représentation et hétéro-stigmatisation en bandes dessinées. La vie de Pahé (Pahé) de Bitam à Panam ». *Ethnologies. Folklore Studies Association of Canada*, 31 : 2, p. 219-239.
- . 2010. *Surdité et bandes dessinées : images fixes pour pensée en mouvement*. Entretien avec Bénédicte Gourdon. *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation, INS HEA*, 49, p. 81-94.
- Bourcier, Marie-Hélène. 2005. *Queer Zones 2*. Paris : La Fabrique.
- Brady, Ivan. 1991. *Anthropological Poetics*. Savage : Rowman & Littlefield.
- Braffort, Annelies et Michel Filhol. 2014. « Constraint-based Sign Language Processing ». Dans Philippe Blache, Henning Christiansen, Verónica Dahl, Denys Duchier, et Jorgen Villadsen (dir.). *Constraints and Language*, p. 191-218. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory*. New York : Columbia University Press.
- Breivik, J. 2005. « Vulnerable but strong: Deaf people challenge established understandings of deafness ». *Scandinavian Journal of Public Health*, 33 : 5, p. 18-23.
- Brueggemann, Brenda Jo. 2010. « The Tango. Or, What Deaf Studies and Disability Studies Do-Do ». Dans Susan Burch et Alison Kafer (dir.). *Deaf and Disability Studies. Interdisciplinary Perspectives*, p. 245-266. Washington : Gallaudet University Press.
- . 2010. « On (Almost) Passing ». Dans Lennard J. Davis (dir.) *The Disability Studies Reader*, 3^e édition, p. 209-219. New York et Londres : Routledge.
- . 2009. *Deaf Subjects: Between Identities and Places*. New York : New York University Press.
- . 2008. « Think-Between: A Deaf Studies Commonplace Book ». Dans H-Dirksen L. Bauman, Philippe Blache, Henning Christiansen, Verónica Dahl, Denys Duchier, et Jorgen Villadsen (dir.). *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*, p. 177-188. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press.
- . 2001. « Hearing, with Aids ». *Currents in Electronic Literacy*, 4. En ligne : www.cwrl.utexas.edu/currents/spr01/brueg.html.
- . 1999. *Lend Me Your Ear: Rhetorical Constructions of Deafness*. Washington : Gallaudet University Press.
- . 1995. « The Coming Out of Deaf Culture and American Sign Language: An Exploration into Visual Rhetoric and Literacy ». *Rhetoric Review*. 13 : 2, p. 409-420.
- Bruneau, Monik. 2006. « Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité ». Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 45-56. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

- Bruneau, Monik, et André Villeneuve (dir.). 2007. *Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Brunnberg, Elinor. 2010. « Hard-of-hearing children's sense of identity and belonging ». *Scandinavian Journal of Disability Research*. 12 : 3, p. 179-197.
- Burch, Susan et Alison Kafer. 2010. *Deaf and Disability Studies*. Wahington : Gallaudet University Press.
- Burke, Beverley et Philomena Harrison. 2002. « Anti-oppressive practice ». Dans R. Adams, L. Dominelli, & M. Payne (dir.). *Social Work: Themes, Issues, and Critical Debates*, 2e édition, p. 227-236. Houndmills, Basingstoke, UK : Palgrave Macmillan.
- Burns, Sophia L. 2006. « La parole de l'artiste chercheur ». Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 57-64. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Butler, Judith. 2009. *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris : Amsterdam.
- . 2006. *Défaire le genre*. Paris : Éditions Amsterdam.
- . 2005. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*. Paris : Éditions Amsterdam.
- . 2004. *Le pouvoir des mots : politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Caasem. Collectif des adaptateurs de l'audiovisuel pour les sourds et les malentendants. 2012. « Histoire du sous-titrage adapté ». En ligne : <http://www.caasem.fr/category/histoire-du-sous-titrage-adapte>
- Cabral, Linda, Kathy Muhr et Judith Savageau. 2013. « Perspectives of People Who Are Deaf and Hard of Hearing on Mental Health, Recovery, and Peer Support ». *Community Mental Health Journal*, 49 : 6, p. 649-657.
- Caddell, Bud. 2009. *Core Principles of Transmedia Storytelling*. En ligne : <http://whatconsumesme.com/2009/posts-ive-written/core-principles-of-transmedia-storytelling>.
- Campbell, Fiona A. Kumari. 2009. « Having a career in disability studies without even becoming disabled! The strains of the disabled teaching body », *International Journal of Inclusive Education*, 13 : 7, p. 713-725.
- . 2008. « Exploring internalized ableism using critical race theory ». *Disability & Society*, 23, p. 151-162.
- Caron, Hélène. 2003. *Guide du professionnel de la santé et de l'intervenant auprès de la personne aînée ou adulte ayant des problèmes d'audition* (version abrégée). Montréal : Institut Raymond-Dewar. En ligne : http://www.infiressources.ca/fer/depotdocuments/Guide_de_l_intervenant_pour_la_personne_ayant_des_deficiences_auditivesH_Caron.pdf.
- Cauchon, Paul. 2007. « Pleins feux sur Les Lucioles ». *Le Devoir*, 2 mars 2007. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/133103/pleins-feux-sur-les-lucioles>.
- Césaire, Aimé. 1935. « Négreries. Conscience raciale et révolution sociale », *L'étudiant noir*, 3 : 1, p. 123-128.
- Cezard, Pierre-Yves et Rémy Bourdillon. 2014. « La pointe des utopies ». *Nouveau Projet, Bédéréportage*, 6, p. 69-79.

- Chagnon, Johanne, Devora Neumark et Louise Lachapelle. 2011. *Célébrer la collaboration. Art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs*. Montréal et Calgary : Engrenage Noir / LEVIER, LUX Éditeur et Detselig Enterprises.
- Chaire de recherche sur l'homophobie. s.d. « Historique ». En ligne : <http://chairehomophobie.uqam.ca/la-chaire/historique.html>.
- Chansanchai, Athima. 2013. « Sign language translator uses Kinect as a bridge between the deaf and hearing ». *Microsoft*. En ligne: <http://blogs.technet.com/b/next/archive/2013/10/30/sign-language-translator-uses-kinect-as-a-bridge-between-the-deaf-and-hearing.aspx#.UrYIHPZbw3I>.
- Chapman, Owen et Kim Sawchuk. 2012. « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” ». *Canadian Journal of Communication*, 37, p. 5-26.
- Chateauvert, Julie. 2014a. « Situer la création signée dans les courants littéraires contemporains ». Dans *Poétique du mouvement : ce que les langues des signes font à la littérature*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal. En ligne : <http://www.poetiquels.net/Tenter+de+saisir+le+cadre>.
- , 2014b. « Annexe. Configurations manuelles ». Dans *Poétique du mouvement : ce que les langues des signes font à la littérature*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal. En ligne : <http://www.poetiquels.net/Annexe&structure=Th%C3%A8se>.
- Chateauvert, Julie et Theara Yim. 2014. « The Flying Words Project et sa critique de l'exploitation pétrolière. Proposition pour la publication de textes en langues signées ». *Raisons sociales*. En ligne. <http://raisons-sociales.com/articles/the-flying-words-project-critique-lexploitation-petroliere/>.
- Chételat, Émilie. 2010. « Les gestes non manuels en langue des signes française, annotation, analyse et formalisation: Application aux mouvements des sourcils et aux clignements des yeux ». Thèse de doctorat, Marseille : Université de Provence. En ligne: <https://archives.limsi.fr/Scientifique/iles/metals/docs/TheseEmilieChetelat.pdf>.
- Chouinard, Vera. 2000. « Getting Ethical: for Inclusive and Engaged Geographies of Disability ». *Ethics, Place and Environment*, 3, p. 70-80.
- Christie, Karen, Patti Durr, and Dorothy M. Wilkins. 2006. « CLOSE-UP: Contemporary Deaf Filmmakers ». *Deaf Studies Today*, 2, p. 91-104.
- Chute, Hillary L. 2014. *Outside the Box. Interviews with contemporary cartoonists*. Chicago et London : University of Chicago Press.
- Clark, Adrean. 2012a. « Advice for a Young ASL Student », *ASLWrite*. En ligne : <http://www.aslwrite.com/category/poetry.lark>
- Clark, Adrean. 2012b. « How to Write Your Sign Language », *ASLWrite*. En ligne : <http://www.aslwrite.com/category/poetry>
- Clark, Joe. 2004. « Best practices in online captioning ». En ligne : <http://joelclark.org/access/captioning/bpoc>.
- Clough, Patricia T. 2007. « Introduction » Dans *The Affective Turn. Thorizing the Social*. Durham et Londres : Duke University Press, p. 1-33.
- Commerson, Ryan. 2008. « Media, Power & Ideology: Re-Presenting D-E-A-F », Mémoire de maîtrise. Washington, DC : Gallaudet University. Titre de la vidéo : *Redifining D-E-A-F*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=JH0n342f9IAç>.

- Coole, Diana et Samantha Frost. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham NC; London : Duke University Press Books.
- Cooper, Anna Julia. 1892 [1998]. *A Voice from the South*. New York: Oxford University Press.
- Corbeil, Christine, et Isabelle Marchand. 2006. « Penser l'intervention féministe à l'aune de l'approche intersectionnelle. Défis et enjeux », *Nouvelles pratiques sociales*, 19 : 1, p. 40-57.
- Corker, Mairian. 1998. *Deaf And Disabled, or Deafness Disables?* Buckingham et Bristol : Open University Press.
- Couldry, Nick. 2010. *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*. Los Angeles : SAGE.
- Couturier, Yves et François Huot. 2003. « Discours sur la pratique et rapports au théorique en intervention sociale : explorations conceptuelles et épistémologiques ». *Nouvelles Pratiques Sociales*, 16 : 2, p. 106-124.
- CQDA - Centre québécois de la déficience auditive et ROSQ - Regroupement des Organismes des Sourds du Québec. 2001. *Pour une reconnaissance officielle de la langue des signes québécoise (LSQ)*, mémoire. Montréal : Audiences nationales Commission des États généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec.
- Crawley, Sara L. 2002. « They Still Don't Understand Why I Hate Wearing Dresses!" An Autoethnographic Rant Dresses, Boats, and Butchness ». *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 2 : 1, p. 69-92.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics ». Dans *The University of Chicago Legal Forum Volume: Feminism in the Law: Theory, Practice and Criticism*, p. 139-167.
- , 1991. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color ». Dans *Stanford Law Review*, No. 6, p. 1241-1299.
- CRI - Centre de recherche sur l'intermédialité. 2003. « À propos du CRI ». En ligne : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp.
- Crooks, Valorie A., Michelle Owen et Sharon-Dale Stone. 2012. « Creating a (More) Reflexive Canadian Disability Studies: Our Team's Account ». *Canadian Journal of Disability Studies*, 1, p. 45-65.
- CRSH - Conseil de recherches en sciences humaines, Gouvernement du Canada. 2012. *Le CRSH accepte les demandes de financement en recherche-crédation*. En ligne : http://www.sshrc-crsh.gc.ca/news_room-salle_de_presse/latest_news-nouvelles_recentes/research_creation-recherche_creation-fra.aspx.
- CRTC – Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes. 2015. *Parlons télé : une conversation avec les Canadiens*. En ligne : <http://www.crtc.gc.ca/fra/parlonstele-talktv.htm>.
- CSSQ - Coalition Sida des Sourds du Québec. 2012. *Site web*. En ligne : <http://www.cssq.org/index.html>.
- Cudd, Ann E. 2006. *Analyzing Oppression*. New York : Oxford University Press.
- Cutter, Martha J. 1996. « Sliding Significations: Passing as a Narrative and Textual Strategy in Nella Larsen's Fiction ». Dans Elaine K. Ginsberg (dir.). *Passing and the Fictions of Identity*, p. 75-100. Durham : Duke University Press.

- Daigle, Daniel et Anne-Marie Parisot. 2006. *Surdité et Société. Perspectives psychosociale, didactique et linguistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Dalle-Nazébi, Sophie. 2008. « Objet et acteurs de recherche ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2 : 1, p. 63-96.
- Dalric, Jean et Levent Beskardes. 1993. *Les Enfants du silence*. Pièce de théâtre de Mark Medoff, adaptée en français par Jean Dalric et Jacques Collard.
- DanceWriting Site. S.d. « DanceWriting ». En ligne : <http://www.dancewriting.org>.
- Davies, Charlotte Aull. 1999. *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. Londres : Routledge.
- Davis, Lennard J. 2010. « Constructing Normalcy ». Dans Lennard J. Davis (dir.), *The Disability Studies Reader*, 3e édition, p. 3-19. New York et Londres : Routledge.
- , 2008. « Postdeafness ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.), *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 315-325.
- , 1995. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. Londres et New York : Verso.
- , 2002. *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*. New York : New York University Press.
- De Certeau, Michel. 1994. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris : Seuil.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington et Indianapolis : Indiana university Press.
- , 1984. *Alice Doesn't. Feminism Semiotics Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- Deal, Mark. 2003. « Disabled People's Attitudes Toward Other Impairment Groups: a Hierarchy of Impairments ». *Disability & Society*, 18 : 7, p. 897-910.
- Deguire, Geneviève, Véro Leduc, Hodan Youssouf et Julie Chateauvert. 2013. *UPOP - Peuple de l'oeil - Cours #2 : Surdité et relations de pouvoir*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=OtPcgQAMM0w>.
- Delaporte, Yves et Armand Pelletier. 2002. *Moi, Armand, n  sourd et muet... : Au nom de la science, la langue des signes sacrifiée*. Paris : Plon.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Minuit.
- , 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.
- De Linde, Zo , et Neil Kay. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Delporte, Julie. 2011. *La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*. Montréal : Colosse.
- Derrida, Jacques. 2005. *Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herne.
- , 1967. *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- , 1967. *La voix et le phénomène*. PUF. Paris.
- Désilets, Andrée. 2000. « Gadbois, Albine, dite Marie de Bonsecours ». Dans John English (dir.). *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, vol. X. En ligne : http://www.biographi.ca/FR/009004-119.01-f.php?id_nbr=4993.

- Deutsch, Morton. 2006. « A Framework for Thinking About Oppression and Its Change ». *Social Justice Research*, 19 : 1, p. 7-41.
- Dhamoon, Rita. 2010. *Identity/difference Politics: How Difference is Produced, and why it Matters*. Vancouver : UBC Press.
- Dhawan, Nikita. 2012. « Hegemonic Listening and Subversive Silences: Ethical-political Imperatives ». *Critical Studies*, 36 : 1, p. 47-60.
- Diski, Jenny. 2013. « Souvenirs sous influence ». *Books*, dossier « Les pièges de la mémoire », 42, p. 25-30.
- Dominelli, Lena. 2002. *Anti-Oppressive Social Work Theory and Practice*. Houndmills : Palgrave Macmillan.
- Dorlin, Elsa. 2009. « Savoirs situés et épistémologie du point de vue ». Dans *Donna Haraway, Manifeste postmoderne pour un féminisme matérialiste*. La Revue des livres, no 4. En ligne : <http://www.revedeslivres.fr/donna-haraway-manifeste-postmoderne-pour-un-feminisme-materialiste-elsa-dorlin>.
- Dorlin, Elsa et Eva Rodriguez. 2012. *Penser avec Donna Haraway*. Paris : PUF.
- Downey, Gregory J. 2008. *Closed Captioning: Subtitling, Stenography, and the Digital Convergence of Text with Television*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Du Bois, William Edward Burghardt (W. E. B.). 1920 [1996]. « The Damnation of Women ». Dans Nathan Huggins (dir.). *Du Bois Writings*. New York : Library of America Colleges Editions.
- , 1903. *The Soul of Black Folk*. New York : Barnes & Noble Classics.
- Dubuisson, Colette et Christiane Grimard. 2006. *La surdité vue de près*. Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Dubuisson, Colette, Lynda Lelièvre, et Christopher Miller. 1999. *Grammaire descriptive de la LSQ, Tome 1. Le comportement manuel et le comportement non manuel, édition revue et augmentée*. Montréal : UQAM.
- Duncombe, Stephen. 1997. *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London et New York : Verso.
- Dupuis-D ri, Francis. 2005. « Culture sourde : art politique à portée de mains », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, 200, p. 64-67.
- Eckert, Richard Clark. 2010. « Toward a Theory of Deaf Ethnos: Deafnicity \approx D/deaf (H maemon • Hom glosson • Hom threskon) ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 15 : 4, p. 317-333.
-  comus e du Fier Monde. 2011. « Véronique Leduc. D jouer les normes, favoriser la justice sociale ». En ligne : <http://www.expocitoyens.ca/citoyen/veronique-leduc/>.
- Edwards, R.A.R. 2010. « Hearing Aids Are Not Deaf : A Historical Perspective on Technology in the Deaf World ». Dans Lennard J. Davis (dir.). *The Disability Studies Reader*, p. 403-416, Third Edition, New York et Londres : Routledge.
- Efthimiou, Eleni, Stavroula-Evita Fotinea, Christian Vogler, Thomas Hanke, John Glauert, Richard Bowden, Annelies Braffort, Christophe Collet, Petros Maragos et J r mie Segouat. 2009. « Sign Language Recognition, Generation, and Modelling: A Research Effort with Applications in Deaf Communication ». Dans Constantine Stephanidis (dir.). *Universal Access in Human-Computer Interaction. Addressing Diversity*, p. 21-30. Berlin : Springer

- Éleuthère, Sainte-Marie et Albert Flèche. 1963. « ...Pour la Suite du monde (analyse) ». *Séquences : la revue de cinéma*, 34, p. 45-50.
- Elkin-Koren, Niva. 1995. « The Challenges of Technological Change to Copyright Law Copyright Reform and Social Change in Cyberspace ». *Science Communication*, 17 : 2, 186-200.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*. Walnut Creek : AltaMira Press.
- Ellis, Carolyn et Bochner, Arthur P. 2006. « Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy ». *Contemporary Ethnography*, 35 : 4, p. 429-449.
- , 2000. « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity ». Dans Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln (dir.). *Handbook of Qualitative Research*, p. 733-768. Thousand Oaks : Sage.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner. 2011. « Autoethnography: An Overview ». *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12 : 1. En ligne : <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589>.
- EnCaribe - Enciclopedia de historia y cultura del Caribe. 2015. « Négritude ». En ligne : <http://www.encaribe.org/fr/article/negritude/200>.
- Ernaux, Annie. 2014. *Le vrai lieu*. Paris : Gallimard.
- Erting, Carol J., Robert C. Johnson, Dorothy L. Smith, et Bruce D. Snider (dir.). 1994. *The Deaf Way: Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*. Washington, D.C. : Gallaudet University Press. En ligne : <http://gupress.gallaudet.edu/2874.html>.
- Esposito, Roberto. 2000. *Communitas : Origine et destin de la communauté*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Evans, Elizabeth. 2011. *Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life*. New York : Routledge.
- Expozine. s.d. *Mais qu'est-ce qu'un FANZINE?*. En ligne : <http://expozine.ca/a-propos>
- Falardeau, Mira. 2008. *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal : VLB.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York : Grove Press.
- Feinberg, Pohanna Pyne et Heather Davis. 2009. « L'art communautaire? », *Inspire Art MTL*. En ligne : <http://inspireart.org/welcome/communityart>
- Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press.
- Fernandes, Jane K. et Shirley Shultz Myers. 2010. « Inclusive Deaf Studies: Barriers and Pathways ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 15 : 1, p. 17-29.
- Fernandez, Melanie. 2008. « Community and Art. A Runaway History. Existing and Emerging Work in Canadian Community Arts Practices ». Dans Tania Willard (dir.). *Access All Areas. Conversations on Engaged Arts*, p. 10-17. Vancouver : Visible Arts Society.
- Finger Lakes Environmental Film Festival. 2014. « Dissonance ». En ligne : <http://www.ithaca.edu/fleff/dissonance>.
- Folie-Boivin, Émilie. 2015. « Planète égotourisme. » *Le Devoir*, 26 janvier 2015. En ligne : <http://www.ledevoir.com/societe/consommation/429941/consommation-planete-egotourisme>.

- Fortin, Sylvie. 2006. « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique ». Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 97-110. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Foss, Katherine A. 2014. « Constructing Hearing Loss or "Deaf Gain?" Voice, Agency, and Identity in Television's Representations of d/Deafness ». *Critical Studies in Media Communication*, 31 : 5, p. 426-447.
- Foucault, Michel. 2009. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy : Lignes.
- . 2008. *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*. Paris : Gallimard/Le Seuil.
- . 1999. *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. Paris : Gallimard.
- . 1988 [2001]. « Les techniques de soi ». Dans *Dits et Écrits*, tome II, p. 1602-1632. Paris : Quarto Gallimard.
- . 1984 [2001]. « Des espaces autres ». Dans *Dits et Écrits*, tome II, p. 1571-1581. Paris : Quarto Gallimard.
- . 1983 [2001]. « L'écriture de soi ». Dans *Dits et Écrits*, tome II, p. 1234-1249. Paris : Quarto Gallimard.
- . 1983 [2001]. « Subjectivité et vérité ». Dans *Dits et Écrits*, tome II, p. 1032-1037. Paris : Quarto Gallimard.
- . 1978 [2001]. « Dialogue sur le pouvoir ». Dans *Dits et Écrits*, tome II, p. 464-477. Paris : Quarto Gallimard.
- . 1976 [2001]. « Cours du 7 janvier 1976 ». Dans *Dits et Écrits*, p. 160-174. Paris : Quarto Gallimard.
- Fougeyrollas, Patrick. 2010. *La funambule, le fil et la toile. Transformations réciproques du sens du handicap*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Franklin, Ursula. 1990. *The Real World of Technology*. Toronto : Anansi.
- Fraser, Nancy. 2005. *Qu'est-ce que la justice sociale?* Paris : La découverte.
- . 2001. « Pour une politique féministe à l'âge de la reconnaissance : approche bi-dimensionnelle et justice entre les sexes ». *Actuel Marx*, 30, p. 153-172.
- . 2000. « Rethinking Recognition ». *New Left Review, Second Series*, 3, p. 107-120.
- . 1998. « Penser la justice sociale : entre redistribution et revendications identitaires ». *Politique et Sociétés*. 17 : 3, p. 9-36.
- . 1995. « From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a "Post-Socialist" Age ». *New Left Review*, 212, p. 68-93.
- Fraser, Nancy, et Axel Honneth. 2003. *Redistribution or Recognition?* Londres et New York : Verso Press.
- Freitag, Michel. 1987. « Les sciences sociales contemporaines et le problème de la normativité ». *Sociologie et sociétés*, 19 : 2, p. 15-35.

- French, Sally. 1993. « Disability, Impairment or Something in Between ». Dans J. Swain, V. Finkelstein, S. French & M. Oliver (dir.) *Disabling Barriers – Enabling Environments*. Londres : Sage.
- Frenette, Agathe, et Manon Pilon. 2007. « La langue des signes québécoise, porte d'entrée sur une nouvelle culture ». En ligne : http://www.anciennes.college.marcelline.qc.ca/tribune_sept07.html.
- Friedner, Michele. 2008. « Identity Formation and Transnational Discourses: Thinking Beyond Identity Politics ». *Indian Journal of Gender Studies*, 15 : 2, p. 365-385.
- Frost, Adam. 2014. « Ways to Write Sign Languages by Hand with SignWriting ». SignWriting Symposium. Symposium international par diffusion web. Présentation en ASL et en anglais. En ligne : <http://www.signwriting.org/symposium/presentation0003.html>.
- Gagnon, Andrée. 2014. « Surdité, sourd, Sourd et sourdien ». 8min11, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wIbSrYtv-Rk>.
- GIV – Groupe d'intervention vid o. 2007a. « Vid astes ». En lignes : http://www.givideo.org/fr/index/index_videastes_frames.html.
- . 2007b. « V ero Leduc ». En ligne : <http://www.givideo.org/videastesAF/Leduc.html>.
- Garcia, Joseph. 1999. *Sign with your baby: How to communicate with infants before they can speak*. Bellingham : Stratton Kehl.
- Gardner, Carol Brooks. 1991. « Stigma and the Public Self. Notes on Communication, Self, and Others ». *Journal of Contemporary Ethnography*, 20 : 3, p. 251-262.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall.
- . 1967. « Passing and the Managed Achievement of Sex Status in an Intersexed Person ». Dans *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2001. *Re-shaping, Re-thinking, Re-defining: Feminist Disability Studies*. Washington : Center for Women Policy Studies.
- . 2011. « Integrating Disability, Transforming Feminist Theory ». Dans Kim Q. Hall (dir.). *Feminist Disability Studies*, p. 14-47. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Gaucher, Charles. 2013. « Le corps sourd face aux r ductionnismes ». *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 64 : 4, p. 93-104.
- . 2012. « Les Sourds ne gesticulent pas, ils "signent" : Réflexion sur le rapport entre corps sourds et langues des signes ». *Anthropologie et Sociétés*, 36 : 3, p. 153-170.
- . 2010. « Les fondements de l'identité sourde ». Dans Charles Gaucher et Stéphane Vibert (dir.). *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*, p. 45-66. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.
- . 2009. *Ma culture, c'est les mains. La quête identitaire des sourds au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Gaucher, Charles et Louise Duchesne. 2015. *Votre enfant a une surdité? Vous n'êtes pas seuls! Guide pratique à l'usage des parents*. En ligne : [http://www.aqepa.org/wp/wp-content/uploads/2015/05/Guide-pratique-sur-la-surdit C3 A9-des-enfants-pour-les-parents.pdf](http://www.aqepa.org/wp/wp-content/uploads/2015/05/Guide-pratique-sur-la-surdit%C3%A9-des-enfants-pour-les-parents.pdf).

- Gaucher, Charles, Stéphanie Frenette et Hélène Chalifoux. s.d. *Surdité et vuln raibilit  au VIH-SIDA*. Affiche. Université de Moncton en collaboration avec l'Agence de santé publique du Canada (ASPC).
- Gaucher, Charles et Stéphane Vibert (dir.). 2010. *Les Sourds: aux origines d'une identité plurielle*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.
- Gayadeen, Simon. 2013. *La langue des signes québécoise : des moyens pour améliorer les services offerts aux personnes sourdes gestuelles*. Rapport de la table de concertation sur la langue des signes québécoise en enseignement. Office des personnes handicapées du Québec. En ligne : https://www.ophq.gouv.qc.ca/fileadmin/centre_documentaire/Etudes_analyses_et_rapports/OPHQ_Rapport_LSQ.pdf.
- Gingrich-Philbrook, Craig. 2005. « Autoethnography's Family Values: Easy Access to Compulsory Experiences ». *Text and Performance Quarterly*, 25 : 4, p. 297-314.
- Ginsberg, Elaine K. 1996. *Passing and the Fictions of Identity*. Durham : Duke University Press.
- Girard, Pascal. 2012. « CHSLD ». *Nouveau Projet, B d reportage*, 2, p. 47-56.
- Glickman, Neil S. et Michael A. Harvey. 1996. *Culturally Affirmative Psychotherapy With Deaf Persons*. New York : Routledge.
- Goodley, Dan. 2011. *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. Londres : Sage.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigmat . Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Minuit.
- Goggin, Gerard et Christopher Newell. 2007. « The Business of Digital Disability ». *The Information Society*, 23 : 3, p. 159-168.
- . 2006. « Editorial comment: Disability, identity, and interdependence: ICTs and new social forms ». *Information, Communication & Society*, 9 : 3, p. 309-311.
- Goodley, Dan. 2011. *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. Londres : Sage.
- . 2001. « 'Learning Difficulties', the Social Model of Disability and Impairment: Challenging Epistemologies ». *Disability & Society*, 16 :2, p. 207-231.
- Gosselin, Pierre et  ric Le Coguiec (dir.). 2006. *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Gouvernement des Territoires du Nord-Ouest. 1988. « Loi sur les langues officielles ». *Lois révisées des Territoires du Nord-Ouest*. En ligne : <http://www.gov.yk.ca/legislation/acts/languages.pdf>.
- Gouvernement du Québec. 2011. *Version commentée du Standard sur l'accessibilité du multimédia dans un site Web (SGQRI 008-03) - access_multimedia_ve.pdf*. Québec. En ligne. http://www.tresor.gouv.qc.ca/fileadmin/PDF/ressources_informationnelles/AccessibiliteWeb/access_multimedia_ve.pdf.
- Gouvernement du Yukon. 1988. « Loi sur les langues ». Chapitre 13, article 11. En ligne : <http://www.gov.yk.ca/legislation/acts/languages.pdf>.
- Graham, Bill et Sharp-Pucci, MaryMargaret. 1994. « The Special Challenge of Late-Deafened Adults: Another Deaf way ». Dans Carol Erting (dir.) *The Deaf Way: Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*, p. 504-511. Washington, D.C. : Gallaudet University Press.

- Granger, Gilles-Gaston. 1999. « La normativité scientifique ». Dans N. Ramognino et G. Houle (dir.) *Sociologie et normativité scientifique*, p. 19-25. Toulouse : Presses de l'Université du Mirail.
- Gray, Peter. 2007. *Apprendre à dessiner*. Köln et Paris : Evergreen.
- Groensteen, Thierry. 2005. *La bande dessinée, une littérature graphique*. Paris : Les essentiels Milan.
- . 1990. « Au commencement était Töpffer ». *Le Collectionneur de bandes dessinées*, 64, printemps, p. 10-21.
- Gros, Frédéric (dir.). 2002. *Foucault. Le courage de la vérité*. Paris : PUF.
- Gross, Larry P., John Stuart Katz et Jay Ruby. 2003. *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis et Londres : University of Minnesota Press.
- Groupe Défi Accessibilité, 2012. « Accessibilité universelle : une nouvelle définition ». En ligne : <http://www.societelogique.org/contenu?page=actualites&nID=21>.
- Groupe de recherche sur la LSQ et le bilinguisme sourd. 2010. « Description de la LSQ ». En ligne : <http://www.unites.uqam.ca/surdite/HTML/DescriptiondeLaLSQ.htm#Articles>.
- Groux-Moreau, Laurine. 2015. « Autism and Passing ». Communication, *Passing Conference*. Goldsmiths : University of London, 12 juin 2015.
- Grusin, Richard. 2010. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. Londres : Palgrave-Macmillan.
- Gunning, Tom. 1986. « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde. Traduction de l'article originalement paru dans *Wide Angle*, 8¾, 1895 ». *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, p. 55-65.
- Hall, Kim Q. (dir.). 2011. *Feminist Disability Studies*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Hall, Kim Q. 2011. « Reimagining Disability and Gender through Feminist Disability Studies: An Introduction ». Dans Kim Q. Hall (dir.) *Feminist Disability Studies*, p. 1-10. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Hall, Stuart. 2008. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Amsterdam.
- Haller, Beth A. 2010. *Representing Disability in an Ableist World: Essays on Mass Media*. Louisville, KY : Advocado Press, Inc.
- Halperin, David. 2000. *Saint Foucault*. Paris : EPEL.
- Haraway, Donna. 2009. « Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ». Dans *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature*, p. 323-353. Arles : Actes Sud.
- . 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London : FAB.
- . 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies*, 14 : 3, p. 575-599.
- Harding, Sandra. 1991. *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*. Londres : Taylor & Francis Group.
- . 1986. *The Science Question in Feminism*. Ithaca : Cornell University Press.
- Harding, Sandra (dir.). 1987. *Feminism and Methodology*. Milton Keynes : Open University Press.

- Harmon, Kristen C. 2013. « Growing Up to Become Hearing. Dreams of Passing in Oral Deaf Education ». Dans Jeffrey A. Brune et Daniel J. Wilson (dir.). *Disability and Passing: Blurring the Lines of Identity*. Philadelphia : Temple University Press.
- Harper, Élisabeth, Bouchra Taïbi, Nicole Caron et Véronique Leduc. 2012. *Regards sur l'intersectionnalité*. Montréal : Centre de recherche interdisciplinaire sur la violence familiale et la violence faite aux femmes (CRI-VIFF). En ligne : http://www.relais-femmes.qc.ca/files/CRI-VIFF-Regards_sur_intersectionnalite.pdf.
- Harrison, Kelby. 2015. *Sexual Deceit: The Ethics of Passing*. Lanham : Lexington Books.
- , 2012. « Power Over the Passing Subject: Creating Ethics Under Oppression ». Dans Kelby Harrison et Dennis R. Cooley (dir.). *Passing/Out: Sexual Identity Veiled and Revealed*. Londres : Ashgate Publishing.
- Hartsock, Nancy. 1983. « The Feminist Standpoint: Developing Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism ». Dans Sandra Harding et Merrill B. Hintikka (dir.). *Discovering Reality*, p. 283-310. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company.
- Hartzell, Adam. 2002. « The Deaf Film Festival ». *Film Journal*. En ligne : <http://www.thefilmjournal.com/issue5/deaf.html>.
- Harvey, M.A. 2002. *Psychotherapy with Deaf and Hard of Hearing Persons: A Systemic Model*, 2^e édition. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- , 1993. « Cross Cultural Psychotherapy With Deaf Persons: a Hearing, White, Middle Class, Middle Aged, Non-gay, Jewish, Male, Therapist's Perspective ». *Journal of the American Deafness and Rehabilitation Association*, 26 : 4, p. 43-55.
- Harvey, Jean. 1999. *Civilized Oppression*. Lanham : Rowman and Littlefield Publishers.
- Haualand, Hilde. 2008. « Sound and Belonging: What is a Community? ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*, p. 111-123. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Hauser, Peter C., Amanda O'Hearn, Michael McKee, Anne Steider et Denise Thew. 2010. « Deaf Epistemology: Deafhood and Deafness ». *American Annals of the Deaf*, 154 : 5, p. 486-492.
- Hegel, Georg-Wilhelm-Friedrich. 1807 [2006]. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Vrin.
- Hexagram. 2014. « À propos ». En ligne : <http://www.hexagram.ca/a-propos/>.
- Higgins, Dick. 1967. « Statement on Intermedia ». Dans *Dé-collage*, sous la dir. de Wolf Vostell. New York : Something Else Press. En ligne : <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>
- Higgins, Dick et Hannah Higgins. 2001. « Intermedia ». *Leonardo*, 34 : 1, p. 49-54.
- Higgins, Paul C. 1980. *Outsiders in a Hearing World. Sociology of Deafness*. Beverly Hills et Londres : Sage.
- Hill Collins, Patricia. 1998. «It's All in the Family: Intersections of Gender, Race, and Nation», *Hypatia*, 13 : 3, p. 62-82.
- Hill Collins, Patricia. 1990 [2000]. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2e édition, New York et Londres : Routledge.
- Hirschmarm, Nancy J. 1998. « Feminist Standpoint as Postmodern Strategy ». *Women & Politics*, 18 : 3, p. 73-92.

- Hoffmeister, Robert. 2002. « Border Crossings by Hearing Children of Deaf Parents: the Lost History of Coda's ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*, p. 189-215. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press.
- Hole, Rachelle. 2007. « Narratives of Identity: a Poststructural Analysis of Three Deaf Women's Life Stories ». *Narrative Inquiry*, 17 : 2, p. 259-278.
- . 2004. « Narratives of Identity: a Poststructural Analysis of Three Deaf Women's Life Stories. » Thèse de doctorat, Vancouver : University of British-Columbia.
- Holman Jones, Stacy. 2005. « Autoethnography: Making the personal political ». Dans Norman K. Denzin et Yvonna Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, p. 763-791. Thousand Oaks : Sage.
- Holmes, Morgan. 2012. « Review: Titchkosky, Tanya and Rod Michalko, Eds. Rethinking Normalcy ». *Canadian Journal of Disability Studies*. 1 : 3, p. 163-168.
- Honneth, Axel. 2006. *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*. Paris : La découverte.
- . 2002. « Reconnaissance et justice ». *Passant*, no 38. En ligne : <http://www.passant-ordinaire.com/revue/38-349.asp>.
- . 1992 [2002]. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Cerf.
- hooks, bell. 1996. « Sisterhood: Beyond Public and Private ». *Signs*. 21 : 4, p. 814-829.
- . 1990. *Yearning race, gender and cultural politics*. Toronto : Between the Lines.
- . 1984. *Feminist Theory from margin to center*. Boston : South End Press.
- . 1981. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston : South End Press.
- Hughes, Bill et Kevin Paterson. 1997. « The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a Sociology of Impairment ». *Disability & Society*, 12 : 3, p. 325-340.
- Humphries, Tom. 2008. « Scientific Explanation and Other Performance Acts in the Reorganization of DEAF ». Dans Kristin A. Lindgren, Doreen DeLuca, et Donna Jo Napoli (dir.). *Signs and Voices: Deaf Culture, Identity, Language, and Arts*, p. 3-20. Washington : Gallaudet University Press.
- . 2008. « Talking Culture and Culture Talking ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*, p. 35-41. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Iacobacci, Nicoletta. 2008. « From crossmedia to transmedia: thoughts on the future of entertainment ». *LunchoverIP*. En ligne : <http://www.lunchoverip.com/2008/05/from-crossmedia.html>.
- ILOB - Institut des langues officielles et du bilinguisme. 2015. « Les peuples et les langues autochtones. » *Site de l'aménagement linguistique au Canada (SALIC)*, Ottawa : Université d'Ottawa. En ligne : https://salic.uottawa.ca/?q=autochtones_peuples_langues.
- IRDQP - Institut de réadaptation en déficience physique de Québec. 2014. *Guide pour faciliter la communication avec une personne sourde*. Québec : IRDQP. En ligne : <http://www.irdpq.qc.ca/publications-de-lirdpq/publications-telechargeables/guide-pour-faciliter-la-communication-avec-une>.
- ISQ - Institut de la Statistique du Québec. 2015. « Estimation de la population des régions administratives, 1^{er} juillet des années 1986, 1991, 1996, 2001, 2006 et 2011 à 2014

- (découpage géographique au 1^{er} juillet 2014) ». En ligne : http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/structure/ra_total.htm.
- 2013. *Enquête québécoise sur les limitations d'activités, les maladies chroniques et le vieillissement 2010-2011. Méthodologie et description de la population visée*, volume 1. Québec : Gouvernement du Québec. En ligne : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/sante/services/incapacites/limitations-maladies-chroniques-metho.pdf>.
- 2009. *Compendium de tableaux à partir des données du Québec de l'Enquête sur la participation et les limitations d'activités 2006 : adultes de 15 ans et plus*. Québec : Gouvernement du Québec.
- Ibrus, Indrek et Carlos A. Scolari (dir). 2012. *Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions*. Berlin et New York : Peter Lang.
- Information Accessibility Forum. 2013. *Sipho Process*, Lecture(4) « The world of Braam Jordaan – Deaf creator of animation ». En ligne : <http://www.jfd.or.jp/iaf/en/en-film-area>.
- Ireland, Craig. 2004. *The Subaltern Appeal to Experience: Self-Identity, Late Modernity, and the Politics of Immediacy*. Montréal, Ithaca : McGill-Queen's University Press.
- Isabelle, Jean-François, Tiphaine Girault, Theara Yim, Sylvain Gélinas et Hodan Youssouf. 2013. *UPOP - Peuple de l'oeil - Cours #4 : Diversité des arts Sourds dans la communauté*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=TtaZSfq2AAM>.
- Jambor, Edina et Marta Elliott. 2005. « Self-esteem and Coping Strategies among Deaf Students ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 10 : 1, p. 63-81.
- Jankowski, Katherine. 1997. *Deaf Empowerment: Emergence, Struggle and Rhetoric*. Washington : Gallaudet University Press.
- Jean, Marcel. 2014. « Transférer, transmettre l'expérience ». *Inter Act Actuel*, 116, p. 7-8.
- Jenkins, Henry. 2011. *Seven Myths about Transmedia Storytelling Debunked*. En ligne : <http://www.fastcompany.com/1745746/seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked>.
- 2010. « Transmedia Storytelling and Entertainment: An Annotated Syllabus ». *Continuum, Journal of Media & Cultural Studies*, 24 : 6, p. 943-958.
- 2009a. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*. En ligne : http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (12 December 2009).
- 2009b. *The Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling*. En ligne : http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html.
- 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York et Londres : New York university Press.
- Jeppesen, Sandra. 2010. « Queer Anarchist Autonomous Zones and Publics: Direct Action Vomiting Against Homonormative Consumerism ». *Sexualities*, 13 : 4, p. 463-478.
- Jones, Megan. 1997. « "Gee, You Don't Look Handicapped...": Why I Use a White Cane to Tell People That I'm Deaf ». *Electric Edge*, July-August. En ligne : www.ragged-edge-mag.com/archive/look.htm.

- Jouannet, Guy. 1999. *L'écran Sourd. Les représentations du sourd dans la création cinématographique et audiovisuelle*. Paris : CTNERHI.
- Juteau-Lee, Danielle. 1981. « Visions partielles, visions partiales: visions (des) minoritaires en sociologie ». *Sociologie et Sociétés*, 13 : 2, p. 33-47.
- Kafer, Alison. 2011. « Debating Feminist Futures: Slippery Slopes, Cultural Anxiety, and the Case of the Deaf Lesbians ». Dans Kim Q. Hall (dir.). *Feminist Disability Studies*, p. 218-242. Bloomington : Indiana University Press.
- Kanngieser, Anja, Brett Neilson et Ned Rossiter. 2014. « What is a research platform? Mapping methods, mobilities and subjectivities ». *Media, Culture & Society*, 36 : 3, p. 302-318.
- Keeling, Kara. 2011. « I = Another: Digital Identity Politics ». Dans Grace Kyungwon Hong et Roderick A. Ferguson (dir.). *Strange Affinities. The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*, p. 53-75. Durham et London : Duke University Press.
- Kennaway, Richard. 2002. « Synthetic Animation of Deaf Signing Gestures ». Dans Ipke Wachsmuth et Timo Sowa. *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction*, p. 146-157. Berlin : Springer.
- Kennaway, J. R., J. R. W. Glauert et I. Zwitserlood. 2007. « Providing signed content on the Internet by synthesized animation ». *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, 14 : 3, article 15.
- Kent, Bruce A. 2003. « Identity Issues for Hard-of-Hearing Adolescents Aged 11,13 and 15 in Mainstream Settings ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 8 : 3, p. 315-324.
- Kincheloe, Pamela. 2010. « Do Androids Dream of Electric Speech? The Construction of Cochlear Implant Identity on American Television and the “New Deaf Cyborg.” ». *Media and Culture*, 13 : 3. En ligne: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/254>.
- Kinder, Marsha. 1991. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley : University of California Press.
- Kitchin, Rob. 1998. « “Out of Place”, “Knowing One”’s place’: Space, Power and the Exclusion of Disabled People ». *Disability & Society*, 13, p. 343-356.
- Kleege, Georgina. 1999. *Sight Unseen*. New Haven : Yale University Press.
- Klobas, L. E. 1988. *Disability Drama in Television and Film*. Jefferson, NC : McFarland and Company.
- Knudsen, Suzanne V. 2006. « Intersectionality: A Theoretical Inspiration in the Analysis of Minority Cultures and Identities in Textbooks ». Dans Éric Bruillard, Bente Aamotsbakken, Suzanne V. Knudsen et Mike Horsley. *Caught in the Web or Lost in the Textbook?*, p. 61-76. Caen : IARTEM, STEF et IUFM.
- Kollock, Peter et Marc Smith (dir). 1999. *Communities in Cyberspace*. London ; New York : Routledge.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 2003. *Touching Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham : Duke University Press.

- Krentz, Christopher B. 2006. « The Camera as Printing Press. How Film Has Influenced ASL Literature ». Dans H-Dirksen L. Bauman et Heidi M. Rose (dir.). *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, p. 51-70. Oakland : University of California Press.
- Kuhn, Thomas S. 1962 [1983]. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.
- Kusters, Annelies et Maartje De Meulder. 2013. « Understanding Deafhood: in search of its meanings ». *American Annals of the Deaf*, 157 : 5, p. 428-438.
- Larousse, s.d. « Entendant, entendante ». Dictionnaire de français. En ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entendant_entendante/29875.
- Laborit, Emmanuelle (avec Marie-Thérèse Cuny). 1994. *Le Cri de la mouette*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Lachance, Nathalie. 2007. *Territoire, transmission et culture sourde : Perspectives historiques et réalités contemporaines*. Sainte-Foy : Presses Université Laval.
- Ladd, Paddy. 2006. « What is Deafhood and Why is it Important? ». Dans H. Goodstein & J. Davis (dir.). *The Deaf Way II Reader: Perspectives From the Second International Conference on Deaf Culture*. p. 245–250. Washington, DC : Gallaudet University Press.
- . 2005. « Deafhood: A Concept Stressing Possibilities, Not Deficits ». *Scandinavian Journal of Public Health*, 33 : 66, p. 12–17.
- . 2003. *Understanding Deaf Culture*. Dans *Search of Deafhood*. Buffalo/Toronto/Sydney : Multilingual Matters.
- . 1993a. « Deafconsciousness: How Deaf Cultural Studies Can Improve the Quality of Deaf Life ». Dans J. Mann (dir.). *Deaf Studies III: Bridging Cultures in the Twenty-First Century. Conference Proceedings*. p. 99–223. Washington, DC : Gallaudet University, College for Continuing Education.
- . 1993b. « The Deafhood Papers, vol. 1 ». Dans M. D. Garretson (dir.), *Deafness: 1993–2013*, p. 67–72. Silver Spring, MD : National Association of the Deaf.
- Lahire, Bernard. 2006. « Culture ». Dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.). *Le dictionnaire des sciences humaines*, p. 232-234. Paris : PUF.
- Lajri, Nadra. 1989. « Senghor et la critique de la négritude : l'émotion nègre ». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 3, p. 143-154. En ligne : <http://rodin.uca.es:80/xmlui/handle/10498/9558>.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.
- Lane, Harlan. 2010. « Construction of Deafness ». Dans Lennard J. Davis (dir.). *The Disability Studies Reader*, 3^e édition, p. 77-93. New York et Londres : Routledge.
- . 2008. « Do Deaf People Have a Disability? ». Dans H-Dirksen L. Bauman (dir.). *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 277-292.
- Lang, Harry G. 1995. *Deaf Persons in the Arts and Sciences: A Biographical Dictionary*. Greenwood Publishing Group.
- Lapiak, Jolanta. 2010. *Biography*. En ligne : <http://www.lapiak.com/lapiak/bio.php>.

- Laplantine, François. 2005. « Les petits liens ». Dans *Communautés et socialités. Formes et force du lien social dans la modernité tardive*, p. 259-277. Montréal : Liber.
- . 2003. *De tout petits liens*. Paris, France : Mille et une nuits.
- Lash, Brittany Nicole. 2015. « I Can't Hear You But I'm Not Sure I'm Going to Tell You: Perceptions of Stigma and Disclosure for Individuals Who are Deaf or Hard of Hearing ». Thèse de doctorat. Lexington : University of Kentucky.
- Laurier, Diane. 2006. « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique: quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs ». Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiac (dir.). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 77-93. Montréal : PUQ.
- Lavigne, Sophie. 2011. « De la négritude à la migritude : Une analyse sociologique de la littérature de l'Afrique francophone ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal. En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/4622/1/D2143.pdf>.
- Lawler, Steph. 2008. « Stories and the Social World ». Dans Michael Pickering (dir.). *Research Methods for Cultural Studies*, p. 32-49. Edimbourg : Edinburgh University Press,.
- Leduc, Véro. [à paraître, 2017]. « Deafhood Through a Graphic Signed Novel: Challenges of Using Video as a Form of Writing Sign Language ». Dans Katie Ellis, Gerard Goggin, and Beth Haller (dir.). *Routledge Companion to Disability and Media*. Londres et New York: Routledge.
- . [à paraître, 2016]. *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*. Bande dessinée numérique bilingue en LSQ et en français (10 chapitres-vidéos). Montréal : www.bdlsq.net.
- . [à paraître, 2016]. « "It Fell on Deaf Ears": Deafhood Through The Graphic Novel as a Form of Artivism ». Dans Christine Kelly et Michael Orsini (Eds). *Mobilizing Metaphor: Art, Culture and Disability Activism in Canada*. Vancouver : UBC Press.
- . 2016. *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*. Bande dessinée vidéographiée en LSQ et en français. Court-métrage, 16 minutes. Montréal : Distribution Le Vidéographe.
- . 2015. « Digital Art ». Dans Genie Gertz et Patrick Boudreault (dir.). *The Deaf Studies Encyclopedia*. Thousand Oaks : Sage.
- . 2015b. «Making-off du chapitre "Janine" de la Bande dessinée "C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde"». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=tslRRCQZCes>
- . 2013. « Le peuple de l'œil : réflexions sur une expérience d'éducation populaire ». Article en langue des signes québécoises (LSQ), *Journal Info Femmes Sourdes*, Maison des femmes Sourdes de Montréal, 11min 30. En ligne : <http://veroleduc.wordpress.com/article-mfsm>.
- . 2013. « Déclaration sur les privilèges entendants ». En ligne : <https://veroleduc.wordpress.com/declaration-sur-les-privileges-entendants>.
- Leduc, Véro, Marie-Hélène Couture et Catherine Marzella. 2015. *Mieux comprendre les besoins des femmes sourdes et les enjeux qu'elles vivent*. Rapport synthèse. Montréal : La Maison des femmes sourdes de Montréal.
- Leduc, Véro et Coco Riot. 2011. « Dans l'alcôve : tête à tête queer sur les défis de la troisième vague féministe ». Dans M. Baillargeon (dir.), avec la collaboration du collectif « Les Déferlantes ». *Remous, ressacs et dérives: variations sur la troisième vague féministe au Québec*, p. 199-224. Montréal : Éditions du remue-ménage.

- Leigh, Irene. 2009. *A Lens on Deaf Identities*. Oxford : Oxford University Press.
- Lejard, Laurent. 2012. « Négritude et *surditude*, même combat? ». *Yanous, espace handicap auditif*. En ligne : <http://www.yanous.com/tribus/sourds/sourds121221.html>.
- Lemay, Dominique, Hélène Hébert et Sylvain Laverdure. 2013. *UPOP - Peuple de l'oeil - Cours #1 : La culture des Sourds, pas si sorcier que ça!* 67min09. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=bKR3gpwSWhE>.
- Lemoine, Stéphanie et Samira Ouardi. 2010. *Artivisme: art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Les Lucioles. « Collectif Les Lucioles (2002-2007) ». En ligne : <http://leslucioles.org>.
- Letscher, Sylvain, Ghyslain Parent et Rollande Deslandes. 2009. « Obstacles et facilitateurs à la participation sociale des personnes sourdes dans les domaines de l'éducation et du travail : état de la situation ». *Réseau international sur le Processus de production du handicap*. En ligne : <http://www.ripph.qc.ca/revue/journal-18-02-2009-03>.
- Lindahl, Greg. 2013. « The Cervera Manuscript (c. 1496) ». En ligne : <http://www.pbm.com/~lindahl/cervera>.
- Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddings, Ian Grant, et Kieran Kelly. 2003. *New Media: A Critical Introduction*. Londres et New York : Routledge.
- Lorde, Audre. 2003. « Âge, race, classe sociale et sexe : les femmes repensent la notion de différence ». Dans *Sister Outsider : Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, p. 125-136. Genève et Laval : Mamamélis et Trois.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley : Crossing Press.
- Loveless, Natalie S. 2012. « Practice in the Flesh of Theory: Art, Research, and the Fine Arts PhD ». *Canadian Journal of Communication*, 37 : 1, p. 93-108.
- Luczak, Raymond. 2007. *Eyes of Desire 2. A Deaf GLBT Reader*. Minneapolis : Handtype Press.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- Major, Marie-Claire. 2014. *La reconnaissance officielle des langues des signes : État de la situation dans le monde et ses implications*. Drummondville : Direction de l'évaluation, de la recherche et des communications, Office des personnes handicapées du Québec. En ligne : https://www.ophq.gouv.qc.ca/fileadmin/centre_documentaire/Etudes__analyses_et_rapports/RAP_reconnaissance_langues_signes.pdf.
- Manning, Erin. 2008. « Inflexions 1: Creative Propositions for Thought in Motion by Erin Manning ». *INFLexions, How is Research-Creation?*, no 1. En ligne : http://www.inflexions.org/n1_manninghtml.html.
- Marschark, Marc et Patricia Elizabeth Spencer. 2010. *The Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*. Oxford University Press.
- Marcus, George E. et Michael M. J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago : University of Chicago Press.
- Massumi, Brian. 2011. « Événements et médias ». *Séminaire de doctorat*, Département de communication, Université de Montréal.
- . 2008. « The Thinking-Feeling of What Happens ». *INFLexions, How is Research-Creation?*, no 1. En ligne : http://www.inflexions.org/n1_massumihtml.html.

- , 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Mattilda, a.k.a Math Bernstein Sycamore. 2006. *Nobody Passes: Rejecting the Rules of Gender and Conformity*. Berkeley : Seal Press.
- McCall, Leslie. 2005. « The Complexity of Intersectionality ». *Signs*, 30 : 3, p. 1771-1800.
- McCloud, Scott. 2007. *Faire de la bande dessinée*. Paris : Delcourt.
- McIlroy, Guy et Claudine Storbeck. 2011. « Development of Deaf Identity: An Ethnographic Study ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 16 : 4, p. 494-511.
- McIntosh, Peggy. 1998. « White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack », En ligne : <https://www.deanza.edu/faculty/lewisjulie/White%20Priviledge%20Unpacking%20the%20Invisible%20Knapsack.pdf>
- McLean, Sandra. 2010. « PhD student defends thesis in Mi'gmaq language, a York first ». *yFile. York University's Daily News*. En ligne : <http://yfile.news.yorku.ca/2010/11/24/phd-student-defends-thesis-in-migmaw-language-a-york-first>.
- McRobbie, Angela. 1984. « Danse and Social Fantasy ». Dans Angela McRobbie et Mica Lava Jeffrey A. Brune et Daniel J. Wilson (dir.). *Gender and Generation*, p. 130-161. Londres : MacMillan.
- McRuer, Robert. 2003. « As Good As It Gets: Queer Theory and Critical Disability ». Dans Robert McRuer et Abby L. Wilkerson (dir.). *Desiring Disability: Queer Theory Meets Disability Studies*. *GLQ, A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 9 : 1-2, p. 79-105.
- McRuer, Robert et Michael Berube. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York : New York University Press.
- McRuer, Robert et Anna Mollow. 2012. *Sex and Disability*. Durham : Duke University Press.
- McRuer, Robert et Abby L. Wilkerson. 2003. *Desiring Disability: Queer Theory Meets Disability Studies*. Durham : Duke University Press.
- MED-EL. 2015. *L'audiogramme*. En ligne : <http://www.medel.com/fr-ca/audiogram/>.
- Mensah, M.N. 2010. « Féministes et travailleuses du sexe : une alliance pour déconstruire le stigmate de la putain ». *Revue canadienne de service social* (Accepté : janvier 2009. Révisé : mai 2010).
- , 2007. « Féminismes, études du genre et analyse des rapports sociaux de sexe. Bilan et mises en scène pour l'intervention sociale ». Dans H. Dorvil et R. Mayer (dir.). *Problèmes sociaux tome 4. Théories et Méthodologies de l'intervention sociale*, p. 97-117. PUQ.
- , 2003. « Visibilité et droit de parole des travailleuses du sexe : abolition ou trafic d'un espace citoyen ». *Les cahiers de la femme*, 22 : 4, p. 66-71.
- Menu, Jean-Christophe. 2011. *La bande dessinée et son double*. Paris : L'Association.
- Miller, Betty G., Paul Johnston, Deborah M. Sonnenstrahl, Chuck Baird, Guy Wonder, Alex Wilhite, Sandi Inches Vasnick, Nancy Creighton et Lai-Yok Ho. 1989. *What is Deaf Art?*. En ligne : http://www.deafart.org/Deaf_Art_/deaf_art_.html.

- Miller, Betty G., Paul Johnston, Deborah M. Sonnenstrahl, Chuck Baird, Guy Wonder, Alex Wilhite, Sandi Inches Vasnick, Nancy Creighton et Lai-Yok Ho. 1989. *Deaf View/Image Art: De'VIA. The Manifesto*. En ligne : <http://www.rit.edu/~wdada/paddhd/publicDA/main/expressionsofculture/DeVIA/index.htm>.
- Miller, Daniel et Don Slater, D. 2000. *The Internet: An ethnographic approach*. Oxford : Berg.
- Ministère de la Justice. 2009. *Politique québécoise de lutte contre l'homophobie*. Québec : Gouvernement du Québec. En ligne : <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/publications/rapports/pdf/homophobie.pdf>
- Mohanty, C. T. 1987. « Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience ». *Copyright* 1, Fall, p. 30-44.
- Mouffe, Chantal. 2007. « Artistic Activism and Agonistic Spaces ». *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1 : 2. En ligne : <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.
- Morel, Daniel. 2015. « Raymond Dewar », *Site de l'Association des devenus sourds et des malentendants du Québec*. En ligne : <http://www.adsmq.org/Biographies/raymonddewar.htm>
- Morrissey, Sara. 2011. « Assessing Three Representation Methods for Sign Language Machine Translation and Evaluation ». Dans Mikel L. Forcada, Heidi Depraetere et Vincent Vandeghinste (dir.). *Proceedings of the 15th Conference of the European Association for Machine Translation*, p. 137-144. Louvain : Actes de conférences.
- Moser, Ingunn. 2005. « De la normalisation aux Cyborg Studies : comment repenser le handicap », *Cahiers du Genre*, 1: 38, p. 127-162.
- Mullaly, Bob. 2010. *Challenging Oppression and Confronting Privilege*. 2 édition. Don Mills et New York : Oxford University Press.
- . 2002. *Challenging Oppression: A Critical Social Work Approach*. Don Mills : Oxford University Press.
- Nadeau, Jean-François. 2015. « Femmes autochtones. L'institution d'une déshumanisation ». *Le Devoir*, 31 octobre 2015. En ligne : <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/454056/l-institution-d-une-deshumanisation>
- Napier, Jemina. 2002. « The D/deaf-H/hearing Debate ». *Sign Language Studies*, 2 : 2, p. 141-149.
- Nelson, Jack A. 2011. « Invisible No Longer: Images of Disability in media. » Dans P. Lester & S. D. Ross, (dir.). *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, 3^e édition, p. 274–292. Santa Barbara : Praeger.
- Nelson, Jennifer L. 2006. « Textual Bodies, Bodily Texts. » Dans H-Dirksen L. Bauman et Heidi M. Rose (dir.). *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, p. 118-129. Oakland : University of California Press.
- Norden, Martin F. 1994. *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press.
- Norman, Jane. 2008. « *Deaf Filmmakers: Take One* » *Opening Night*. ASL Video translated in English. Toronto : Deaf Culture Centre. En ligne : <http://www.deafculturecentre.ca/public/Default.aspx?I=423&n=Jane+Norman>.
- Ollivier, Michèle et Manon Tremblay. 2000. *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Paris : L'Harmattan.

- OPHQ - Office des personnes handicapées du Québec. 2013. « Mise en œuvre de la politique gouvernementale À part entière : pour un véritable exercice du droit à l'égalité afin d'accroître la participation sociale des personnes handicapées : Bilan annuel 2011-2012 ». Drummondville, Direction de l'évaluation, de la recherche et des communications organisationnelles, 208 pages. En ligne : https://www.ophq.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Bilans/2013-07-17_OPHQ_Bilan_APE.pdf.
- . 2012. *Rapport sur l'organisation et la gestion des services régionaux d'interprétation visuelle et tactile*. Québec : Gouvernement du Québec. En ligne : https://www.ophq.gouv.qc.ca/fileadmin/centre_documentaire/Etudes_analyses_et_rapports/DD-2896_Rapport_sur_l_organisation_et_la_gestion_des_services_regionaux_d_interpretation_visuelle_et_tactile_V5_etext.pdf.
- Orellana-Fernandez, Pamela. 2012. « Recherche autour du projet d'école : émergence d'une problématique ». *Spécificités*, 5 : 1, p. 191-212.
- Padden, Carol et Tom Humphries. 2010. « Deaf People : A Different Center ». Dans Lennard J. Davis (dir.). *The Disability Studies Reader, Third Edition*, p. 393-402. New York et Londres : Routledge.
- . 2009. *Inside Deaf Culture*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- . 1988. *Deaf in America. Voices from a Culture*. Cambridge & Londres : Harvard University Press.
- Paradis-Vigneault, Marie-Claude. 2012. « Par les mains pour les yeux. Les représentations de l'identité sourde au sein de performances artistiques de la scène montréalaise ». *Mémoire de maîtrise*. Département d'anthropologie : Université Laval.
- Parisot, Anne-Marie, Cynthia Benoit, Véro Leduc et Daz Saunders. 2015. « Colloque 619 - Études sourdes dans la francophonie : assises, enjeux et perspectives ». 83^e congrès de l'Acfas - Association francophone pour le savoir. En ligne : <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/83/600/619/C>.
- Parker, Holt N. 2011. « Toward a Definition of Popular Culture ». *History and Theory*, 50 : 2, p. 147-170.
- Peers, Danielle et Lindsay Eales. (inédit). « People, tools and this *thing* called disability ». Dans M. Strickfaden & P. Devlieger (dir.). *Materiality & independence: Disability, ability and the built environment*.
- Peifer, Deborah. 1999. « Seeing Is Be(liev)ing ». Dans Victoria A. Brownworth. et Susan Raffo (dir.). *Restricted Access: Lesbians on Disability*, p. 30-34. Seattle : Seal Press.
- Percy-Smith, Lone, Per Cayé-Thomasen, Mette Gudman, Jørgen Hedegaard Jensen et Jens Thomsen. 2008. « Self-esteem and social well-being of children with cochlear implant compared to normal-hearing children ». *International Journal of Pediatric Otorhinolaryngology*, 72 : 7, p. 1113-1120.
- Perrault, Stéphane. 2010. « Diverses lectures de l'histoire sourde au Québec ». Dans Charles Gaucher et Stéphane Vibert (dir.). *Les Sourds : Aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles : P.I.E Peter Lang.
- Phillips, Andrea. 2012. *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling : How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. New York : McGraw-Hill Education.

- Pickering, Michael (dir.). 2008. « Experience and the Social World ». Dans *Research Methods for Cultural Studies*, p. 17-31. Edimbourg : Edinburgh University Press.
- Pierre, Michel. 1976. *La bande dessinée*. Montparnasse : Librairie Larousse.
- Pinsonneault, Dominique & Bergevin, Martin. 2006. *Enquête sur la formation et l'emploi en déficience auditive au Québec*. Montréal : Centre québécois de la déficience auditive.
- Plummer, Ken. 2001. « The Call of Life Stories in Ethnographic Research ». Dans Paul Atkinson, Sara Delamont, Amanda Coffey, John Lofland et Lyn Lofland (dir.). *Handbook of Ethnography*, p. 395-407. Thousand Oaks : Sage.
- Poirier, Jean. 1979. *Récits de vie, théorie et pratique*. Paris : PUF.
- Preciado Beatriz, « Savoirs_Vampires@War ». *Multitudes* 1/2005 (n° 20). En ligne : URL : www.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-147.htm.
- Probyn, Elizabeth. 1996. *Outside Belongings*. New York et Londres : Routledge.
- Puar, Jasbir. 2011. « 'I would rather be a cyborg than a goddess'. Intersectionality, Assemblage, and Affective Politics ». *EIPCP multilingual webjournal*. Vienne : European Institute for Progressive Cultural Policies. En ligne : <http://eipcp.net/transversal/0811/puar/en>.
- Punch, Renée et Merv Hyde. 2011. « Social Participation of Children and Adolescents With Cochlear Implants: A Qualitative Analysis of Parent, Teacher, and Child Interviews ». *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 16 : 4, p. 474-493.
- Quetelet, Adolphe. 1848. *Du système social et des lois qui le régissent*. Paris : Guillaumin et Cie.
- . 1835. *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale*. Paris : Bachelier.
- Quivy, Raymond et Luc Van Campenhoudt. 2006 [1995]. *Manuel de recherche en sciences sociales*, 3e édition. Paris : Dunod.
- Rayman, Jennifer. 2010. « The Politics and Practice of Voice: Representing American Sign Language on the Screen in Two Recent Television Crime Dramas ». *Journal Media Culture*, 13 : 3. En ligne : <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/273>
- Renard, Marc. 2004. *Écrire les signes. La mimographie d'Auguste Bébien et les notations contemporaines*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Revel, Judith. 2009. « Michel Foucault : repenser la technique ». Tracés. *Revue de Sciences Humaines*, 16. En ligne : <http://traces.revues.org/index2583.html>.
- Rheingold, Howard. 2000. *Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge : MIT Press.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris : Stock.
- Ridley, Charles R. 2005. *Overcoming Unintentional Racism in Counseling and Therapy: A Practitioner's Guide to Intentional Intervention*. Thousands Oaks : Sage.
- Rocchi, Philippe. 2010. « YouTube étend son système de sous-titrage automatique ». *Médias sous-titrés*. En ligne : <http://www.medias-soustitres.com/Internet,127/Internet/YouTube-etend-son-systeme-de-sous>.
- Rocheleau, Julie et Sylvain Lefèvre. 2015. « Sauver le monde par prélèvements automatiques ». *Nouveau Projet, Bédéréportage*, 7, p. 106-121.

- Robitaille, Mélanie et Paul Bordeleau. 2013. « Sans anesthésie ». *Nouveau Projet, Bédéréportage*, 4, p. 79-91.
- Rose, Fabien. 2013. « (Sa)voir le genre autrement : le *gender passing* comme paradigme. » Thèse de doctorat, Montréal : Université Concordia.
- Ruiz, Elena. 2015. Conversation courriel.
- Safran, Stephen P. 1998. « The First Century of Disability Portrayal in Film: An Analysis of the Literature ». *The Journal of Special Education*, 31 : 4, p. 467-479.
- Samuels, Ellen. 2011. « Critical Divides: Judith Butler's Body Theory and the Question of Disability ». Dans Kim Q. Hall (dir.). *Feminist Disability Studies*, p. 48-66. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- . 2003. « My Body, My Closet : Invisible Disability and the Limits of Coming-Out Discourse ». Dans Robert McRuer et Abby L. Wilkerson (dir.). *Desiring Disability: Queer Theory Meets Disability Studies. GLQ, A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 9 : 1-2, p. 233-255.
- Sánchez, María Carla et Linda Schlossberg. 2001. *Passing: Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*. New York : New York University Press.
- Sandell, Richard, Jocelyn Dodd et Rosemarie Garland-Thomson. 2010. *Re-Presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*. New York et Londres : Routledge.
- Sandoval, Gaby. 1997. « Passing *Loquería* ». Dans Laura Harris and Elizabeth Crocker (dir.). *Femme : Feminists, Lesbians, and Bad Girls*, p. 170-174. New York : Routledge.
- Schachtner, Christina. 2015. « Transculturality in the internet: Culture flows and virtual publics ». *Current Sociology*, 63 : 2, 228-243.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.
- Schilt, Kristen. 2003. « “A Little Too Ironic”: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians ». *Popular Music and Society*, 26 : 1, p. 5-16.
- Schuchman, John S. 1988. *Hollywood Speaks. Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press.
- Schuchman, John S. 2004. « The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community's Response ». *Sign Language Studies*, 4, p. 231-238.
- Scott, Joan W. 1991. « The Evidence of Experience ». *Critical Inquiry*. 17 : 4, p. 773-797.
- . 1986. « Gender: A useful Category of Historical Analysis ». *The American Historical Review*, 91 : 5, p. 1053-1075.
- Sekoff, Hallie. 2012. « Christine Sun Kim, A Deaf Artist, “Reclaims Sound” In A Short Film By Todd Selby (VIDEO) ». *Huffington Post*. En ligne : http://www.huffingtonpost.com/2012/09/10/christine-sun-kim-deaf-pe_n_1870489.html.
- Senghas, Richard J., et Leila Monaghan. 2002. « Signs of Their Times: Deaf Communities and the Culture of Language ». *Annual Review of Anthropology*, 31, p. 69-97.
- SenseLab. 2015. « About ». En ligne : <http://senselab.ca/wp2>.
- Shakespeare, Tom 2006. *Disability Rights and Wrongs*. New York : Routledge.
- . 2000. *The Disability Reader: Social Science Perspectives*. Londres/New York : Continuum International Publishing Group Ltd.

- Shaw, Gina. 2012. « Breaking News: Fighting Workplace Discrimination Against the Hearing Impaired ». *The Hearing Journal*, 65 : 12, p. 26-28.
- Shera, Wes. 2003. *Emerging Perspectives on Anti-Oppressive Practice*. Toronto : Canadian Scholars Press.
- Sioui Durand, Guy. 2008. « Esthétiser la révolte ». Dans ATSA (dir.). *Quand l'art passe à l'action*, p. 20-39. Montréal : ATSA.
- Schmitt, Pierre. 2013. « Sciences sociales, sourds et langue des signes : d'un champ d'expérience-s à un champ d'étude », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 64, p. 15-28.
- Snyder, Sharon L. et David T. Mitchell. 2006. *Cultural Locations of Disability*. Chicago : University of Chicago Press.
- SPILL.PROpagation. 2014. « Phonocentrisme : Une déconstruction des pratiques artistiques Sourdes au Canada ». Forum animé par Jolanta Lapiak. En ligne : <http://spill-propagation.ca/sectionspecialephonocentrism/openhousepage.html>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. « The Politics of Translation ». Dans *Outside in the Teaching Machine*, p. 200-225. New York et Londres : Routledge.
- . 1988. « Can the Subaltern Speak? ». Dans C. Nelson et L. Grossberg, (dir.). *Marxism and the Interpretation of Culture*, p. 271–313. Chicago : University of Illinois Press.
- Staunæs, Dorthe. 2003. « Where Have All the Subjects Gone? Bringing Together the Concepts of Intersectionality and Subjectification ». *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 11 : 2, p. 101–110.
- Stengers, Isabelle. 2002. *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. Paris : Seuil.
- Stewart, Jacqueline. 2009. « The Scholars Who Sat by the Door ». *Cinema Journal*, 49, p. 146-153.
- Stiker, Henri-Jacques. 2013. *Corps infirmes et sociétés. Essais d'anthropologie historique*. 3^e édition. Paris : Dunod.
- Stokoe, William C. 2001. *Language in Hand: Why Sign Came Before Speech*. Washington, DC : Gallaudet University Press.
- Stokoe, William. 1960 [1978]. *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf* (Studies in Linguistics, Occasional Papers 8). Silver Spring, MD : Linstok Press.
- Storey, John. 2006. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 4^e édition. Harlow, New York : University of Georgia Press.
- Strate, Lance, Ronald L. Jacobson et Stéphanie B. Gibson (dir.). 1996. *Communication and cyberspace*. Social interaction in an electronic environment. Creskill , NJ : Hampton Press.
- Sutherland, Allan T. 1984. *Disabled We Stand*. Bloomington : Indiana University Press.
- Sutton-Spence, Rachel et Donna West. 2011. « Negotiating the Legacy of Hearingness ». *Qualitative Inquiry*, 17 : 5, p. 422-432.
- Swanson, Lynne. 1997. « Cochlear implants: the head-on collision between medical technology and the right to be deaf ». *CMAJ: Canadian Medical Association Journal*, 157 : 7, p. 929-932.
- Szunyoghy, Andràs. 2013. *Le grand cours de dessin*. Postdam : Ullmann.

- Szymański, Frédéric. 2013. « Consonances et Dissonances ». En ligne : <http://sublevels.free.fr/consonance-dissonance>.
- Taylor, Gary, et Steve Spencer (dir.). 2004. « Introduction ». Dans *Social Identities. Multidisciplinary approaches*, p. 1-13. Londres et New York : Routledge.
- Tessier, Stéphane. 2012. « Agir aux confins des institutions : la pédagogie de l'interstice. Vers une théorie et une modélisation. Leçons tirées de trente années d'actions éducatives en santé. » *Spécificités*, 5 : 1, p. 311-312.
- Thain, Alanna. 2008. « Affective Commotion Minding the Gaps in Research-Creation ». *INFLexions, How is Research-Creation?*, no 1. En ligne : http://www.inflexions.org/n1_thainhtml.html.
- Tidball, L. Kaye. 1986. « A study of the coping strategies developed by older adults who have been deaf since adolescence and possible application of the strategies to the aging process. » Thèse de doctorat, Lincoln : University of Nebraska.
- U.S. Food and Drug Administration. 2014. « Cochlear Implants - Benefits and Risks of Cochlear Implants ». *Medical Devices*. En ligne : <http://www.fda.gov/MedicalDevices/ProductsandMedicalProcedures/ImplantsandProsthetics/CochlearImplants/ucm062843.htm>.
- VL2 Visual Language and Visual Learning. 2013. *The Baobab*. Application. Washington : Gallaudet University. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/app/the-baobab/id585916034?mt=8>.
- VL2 Visual Language and Visual Learning. 2014. *The Boy Who Cried Wolf*. Application. Washington : Gallaudet University. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/app/boy-who-cried-wolf-vl2-storybook/id826618004?mt=8>.
- Witcher, Pamela, Annik Boissonneault et Cynthia Benoit. 2013. *UPOP - Peuple de l'oeil - Cours #3 : Audisme et expérience Sourde*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=f6nohDBR68o>.
- Vaidis, David et Séverine Halimi-Falkowicz. 2007. « La théorie de la dissonance cognitive : une théorie âgée d'un demi-siècle ». *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 1, p. 9-18. En ligne : <http://RePS.psychologie-sociale.org>.
- Vanderheiden, Gregg C. 1995. « Design of HTML (Mosaic) Pages to Increase their Accessibility to Users with Disabilities Strategies for Today and Tomorrow. Version 1.0 ». En ligne : http://www.trace.wisc.edu/archive/html_guidelines/version1.html.
- Van Doorn, Niels. 2011. « Digital spaces, material traces: How matter comes to matter in online performances of gender, sexuality and embodiment ». *Media, Culture & Society*, 33 : 4, p. 531-547.
- Van Wormer, Katherine. 2005. « Concepts for Contemporary Social Work: Globalization, Oppression, Social Exclusion, Human Rights, Etc. ». *Social Work and Society*, 3, p. 1-10.
- Vérification-des-liens.com. 2015. « Codes 4xx ». En ligne : <http://www.verification-des-liens.com/code-statut/4xx/>
- Vibert, Stéphane. 2004. « La genèse de l'idée de "communauté" comme transcription collective de l'individualisme moderne ». Dans Francine Saillant, Michèle Clément, et Charles Gaucher Angela McRobbie et Mica Lava Jeffrey A. Brune et Daniel J. Wilson (dir.). *Identités, vulnérabilités, communautés*. Québec : Nota Bene.
- Vigneault, Gilles. 1965. « Les gens de mon pays ». *À la Comédie-Canadienne*. Vinyl.

- W3C. 2008. « Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0 ». En ligne : <http://www.w3.org/tr/wcag>.
- , 2012. « G87: Providing closed captions ». En ligne : <http://www.w3.org/tr/2012/note-wcag20-techs-20120103/G87.html>.
- Walker, Lisa. 2001. *Looking Like What You Are: Sexual Style, Race, and Lesbian Identity*. New York : New York University Press.
- WebAIM – « Web Accessibility in Mind. 2015. ». *Visual Disabilities. Blindness*. En ligne : <http://webaim.org/articles/visual/blind>.
- Weber, Max. 1904-1917 [1983, trad : 1965]. « L'illusion positiviste d'une science sans présupposés ». Dans P. Bourdieu, J-C. Chamboredon et J-C. Passeron, *Le métier de sociologue*, La Haye : Mouton, p. 196-203.
- Wendell, Susan. 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. 1^{re} éd. New York et Londres : Routledge.
- Whitehead, Alfred North. 1933 [1993]. *Aventures d'idées. Dynamique des concepts et évolution des sociétés*. Paris : Cerf.
- Williams, James. 2008. *Gilles Deleuze's Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*. Edimbourg : Edinburgh University Press.
- William, James, Guillaume Garreta et Mathias Girel. 2007. *Essais d'empirisme radical*. Paris : Flammarion.
- William, James, David Lapoujade et Stéphan Galetic. 2007. *Philosophie de l'expérience : Un univers pluraliste*. Paris : Empêcheurs de Penser en Rond.
- Williams, Jeff. 1999. « Culture, Theory, and Graphic Fiction ». Thèse en philosophie, Lubbock : Texas Tech University. En ligne : https://www.academia.edu/4826318/CULTURE_THEORY_AND_GRAPHIC_FICTION.
- , 1994. « Comics: A Tool of Subversion? ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2 : 6, p. 129-146.
- Wilson, Anne et Peter Beresford. 2000. « Anti-oppressive Practice: Emancipation or Appropriation? ». *British Journal of Social Work*, 30 : 5, p. 553-573.
- Wintson, Brian. 2000. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. Londres : British Film Institute.
- Wikimedia Commons. 2015. *Internet users by country world map*. En ligne : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Internet_users_by_country_world_map.PNG.
- Wikipedia. 2015a. *Stokoe Notation*. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Stokoe_notation.
- Wikipedia, 2015b. « ASL Wikipedia Project ». En ligne : http://ase.wikipedia.wmflabs.org/wiki/Main_Page
- Wikipedia. 2015c. *Écriture*. En ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture>.
- Wikipedia. 2014. « Notation Laban ». En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Notation_Laban
- Witcher, Pamela, Geneviève Deguire, Julie Chateauvert et Dominique Lemay. 2014. « La communauté sourde québécoise ». *À bâbord! Revue sociale et politique*, no 53. En ligne : <https://www.ababord.org/La-communaut%C3%A9-sourde-quebecoise>.

- Withrow, Steven et John Barber. 2007. *BD en ligne. La bande dessinée sur le web : outils et techniques*. Méolans-Revel : Atelier Perrousseaux.
- Woodward, James. 1972. « Implications for Sociolinguistics Research Among the Deaf ». *Sign Language Studies*, 1, p. 1-7.
- Yoshida, Naohiro 2015. « Deaf student plans thesis in sign language », *The Japan News*, 15 octobre.
En ligne : <http://www.the-japan-news.com/news/article/0002465783>.
- Young, Iris Marion. 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton : Princeton University Press.
- Yuval-Davis, Nira. 2006. « Intersectionality and Feminist Politics ». *European Journal of Women's Studies*, 13 : 3, p. 193-209.
- Zon' Art, Jessie. 2011. « Juste pour dire ». *Zon' Art AutoBéDéGraphie*. En ligne : <http://zonart-bd.blogspot.ca/2011/07/juste-pour-dire.html>.

Filmographie et vidéographie

- Anger, Martha. 2011. *Elissa, Official Trailer [2011]*. 1min00. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=stSnbkVn4L8>.
- APKurniawan. 2007. *World Federation of the Deaf 2007*. 4min42. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=wW2KBXrPEdM>.
- Aquino, Jamilla. 2010. *Silent Deaf Life*. 4min57. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=WZCjHqqRXYg>.
- Audiard, Jacques. 2001. *Sur Mes Lèvres*. France : Prod. Christian Fechner et Hervé Truffaut.
- Bahan Ben, H-Dirksen L. Bauman, et Facundo Montenegro. 2008. *Audism Unveiled*. Documentaire. DVD. 57 minutes.
- Boivin, Marie-Andrée. 2015. *Femmes sourdes, dites-moi*. Documentaire, 56 minutes.
- Chaiken, Ilene. 2006. *L Word*. Télé-série, É-U : Show Time.
- Chan, Tyler [Tyler Legrand]. 2011. *A Failure to Communicate*. Film d'animation, 2min28. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8Ox5LhIJSBE>.
- Cinéall. 2013. *Bravo*. Film expérimental, 12 minutes. En ligne : <https://vimeo.com/131015835>
- Cisco. 2011. *Aneta Brodski: The Magic of Technology*. Performance, 4min03. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=yYFIWHf5F0I&feature=youtube_gdata_player.
- Dameron, Jules. 2012a. *It's My Role!*. 13min07. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=GeW4LjtXwow>.
- . 2012b. *Beyond Essays Short Film*, 11min55. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=K5rToD5RZX0>.
- Dameron, Jules et Deaf Women in Film. 2011a. *Official Deaf Women in Film Interview of Alexandria Wailes, Actress & Dancer [CC]*. 10min47. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=RkOfKMz_XoM.
- . 2011b. *Official Deaf Women in Film Interview of Jackie Roth, Actress & Producer [CC]*. 11min23. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=1cvsDtNYNFw>.
- . 2010. *Official Deaf Women in Film Interview of Martha Anger, Filmmaker & Grip*. 9min27. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Qm1T5NX1SkE>.
- DeafTechNews, 2011. *How to use Doremi CaptiView Cinema*. 2min27. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=hPqJYQiJsb8>.
- Deaffinity. 2012. *Deaffinity - Deaf Awareness 2012*. 6min11. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=gxvE6Lk30wc>.
- Deguire, Chantal. 2011. *Interface*. Bande annonce en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HW2nYIYKXXo>.
- Dion, Yves. 1981. *La surditude*. Office national du film du Canada. Documentaire, 84 minutes.
- Freund, Rebecca. 2009. *Birds of a Feather*. Film d'animation, 48 secondes. En ligne : http://dsdj.gallaudet.edu/index.php?issue=1§ion_id=6&entry_id=77.
- Folman, Ari. 2008. *Valse avec Bashir*. Film d'animation, 90 minutes.

- Gallaudetfilm. 2010. *Gallaudet: The Film*. Productions Facundo Elements. Film d'animation, 8min47. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=VmXtio32gms&index=15&list=PLFkuFgmL-Lrjtuy74nmxduUzerzZdZ3_y.
- Gantt, Brandley et Jason Nesmith. 2011. *Route 87*. ASLized!, 4min21. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=_DK3-z1m1bs&feature=player_embedded.
- González Iñárritu, Alejandro. 2006. *Babel*. Distribution Paramount. Fiction, 143 minutes.
- Greenwood, Eliza. 2011. *Austin Unbound*. Greensoda Productions. Documentaire, 43min23.
- Leduc, V., L. Grenier et P. Witcher. 2015. *Les mains au bout du fil | Fingers on the line*. Vidéo, versions 10 min. et 25 min. Montréal : Partenariat de recherche Ageing+Communication+Technologie. (VO LSQ/ASL – sous-titres fr/ang).
- Haines, Randa. 1986. *Children of a Lesser God*. Distribution Paramount. Fiction, 119 minutes.
- Herzog, Werner. 1971. *Au pays du silence et de l'obscurité* (Version française de *Land des Schweigens und der Dunkelheit*). Documentaire, 85 minutes.
- IBM UK. 2012. *Automatic Sign Language*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=bGWrqjElrPQ>
- Johnson, Casey Cooper. 2012. *Jules: A Documentary | WIGS Unscripted*. 10min15. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9AFC72PjY4&feature=youtu.be>.
- Johnson, Dave Alan et Gary R. Johnson. 2002. *Sue Thomas: F.B.Eye*. Télésérie, É-U : Ion Television et CTV Television Network.
- Jordaan, Braam. 2011, *Sipho Trailer*. Film d'animation. 1min24. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=32SS4SiWjvM>.
- Kenshiro daisensei. 2010. *Thai-3D Thai Sign Language Machine Translation System*. 9min52. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zf-7qXbyHFo>.
- Larouche, Fabienne. 2012. *30 vies*. Télésérie : Radio-Canada.
- Lawrence, B. (creator), V. Nelli Jr. (director). « My Words of Wisdom ». *Scrubs*. Television series episode. Season 6, Episode 16. 12 Apr. 2007.
- Leduc, Véro. (dir.). 2007. *La Putain de Compile : 26 vidéos sur le travail du sexe*. Compilation DVD (sous-titres fr/ang/esp.). Montréal : Les Lucioles, Les Panthères Roses et Stella.
- Leduc, Véro. 2006a. *Au parfum des trottoirs*, vidéo, 37 min, Montréal et Toulouse : production indépendante. En ligne : http://www.givideo.org/fr/index/index_videastes_frames.html
- . 2006b. *Je sais pas si vous êtes comme moi*, vidéo, 13 min, Montréal et Paris: production indépendante. En ligne : http://www.givideo.org/fr/index/index_videastes_frames.html
- Lenkov, P. M., and S. Humphrey (writers), A.E. Zulker (story), and R. Bailey (director). « Silent Night ». *CSI: New York*. Television series episode. Season 3, episode 12. CBS, 13 Dec. 2006.
- Les Lucioles, 2005a. *La compile sans-frontières*. Montréal : Les Lucioles et Volatile Works.
- . 2005b. *Politically Erect II*. Montréal et Toulouse : Les Lucioles et Les Panthères Roses.
- Lieff, Judy. 2011. *Deaf Jam*. Documentaire, Bande-annonce. 70 minutes. En ligne : <http://vimeo.com/28547215>.
- Malzkuhn, Melissa. 2015. *Be the Culture*. Fiction, 4min33. En ligne : <https://vimeo.com/132173484>.

- , 2013. *LEAPing into the Future*. Documentaire, 1min02. En ligne : <https://vimeo.com/76015290>.
- Mathot, Léon. 1938. *Chéri-Bibi*. Fiction, 97 minutes.
- Mensah, Maria Nengeh, Véro Leduc et Chris Bruckert. 2013a. DVD Travail du sexe | Sex Work DVD (chargée de projet: V. Leduc). Compilation DVD (sous-titres fr/ang). Montréal : Projet Cultures du témoignage – UQÀM et Institut de Recherche et d'Études Féministes.
- Mensah, Maria Nengeh, Thomas Waugh, Véro Leduc et Alain Ayotte. 2013b. *VIHsibilité 2000-2012* (chargée de projet: V. Leduc). Compilation DVD (sous-titres fr/ang). Montréal : Projet Cultures du témoignage – UQÀM et Institut de Recherche et d'Études Féministes.
- Mensah, Maria Nengeh, Thomas Waugh, Anne Golden, Jason Crawford, Véro Leduc, Marie-Ève Gauvin, Jason Curran. 2009. *VIHsibilité - Témoignages de personnes vivant avec le VIH/sida* (chargée de projet: V. Leduc). Compilation DVD (sous-titres fr/ang). Montréal : Projet VIHsibilité – UQÀM et Institut de Recherche et d'Études Féministes.
- Negulesco, Jean. 1948. *Johnny Belinda*. Fiction, 102 minutes.
- Nest Learning Videos. 2008. *Animated Hero Classics: Helen Keller on DVD*. 2min53. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=1xvy6m2t9Bc&list=PLorIJUI-FLOpoww_2WLMWUe7TPU8fgzL&index=7.
- Massicotte, Yves. *Les mots qui dansent*. Documentaire, ONF, 44 minutes. En ligne : https://www.onf.ca/film/mots_qui_dansent
- Miller, Robert Ellis. 1968. *The Heart Is a Lonely Hunter*. Fiction, 123 minutes.
- O'Shea, M., D. White et M.R. Thewlis. 2007. « Silencer ». *Law and Order Criminal Intent*. Television series episode. Season 6, Episode 18. New York : Universal.
- Perreault, Jean-Pierre. 1963. *Pour la suite du monde*. Documentaire, ONF.
- Philibert, Nicolas. 1993. *Le Pays des sourds*. Documentaire, 99 minutes.
- Ricard, 1981. *Mordicus ou Des Sourds tels quels*. Documentaire, ONF, 28 minutes.
- Rideaf, S.J. 2014. *Niaxe*. Film d'animation. 4min. En ligne : http://dtdj.gallaudet.edu/index.php?issue=5§ion_id=6&entry_id=230.
- Rosemoons. 2013. *Not hearing loss, deaf gain*. 1min56. En ligne : www.youtube.com/watch?v=F5W604uSkrc.
- Rosson, Arthur. 1926. *You'd Be Surprised*. Fiction, 60 minutes.
- Sandborn, Ian. 2014. *Caterpillar*. Film d'animation. 2min04. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MTgGQnxX5Uw>.
- Scarl, Hilari. 2009. *See What I'm Saying: The Deaf Entertainers Documentary*. Extrait. Etats-Unis : WorldPlay. En ligne : <http://www.seewhatimsayingmovie.com>.
- Selby, Todd. 2011. *Christine Sun Kim*. Nowness. Documentaire, 10min15. En ligne : <https://www.nowness.com/story/todd-selby-x-christine-sun-kim> et <https://www.youtube.com/watch?v=mqJA0SZm9zI>.
- Sister Lucy. 2010. *Vlog*. En ligne : <https://www.youtube.com/user/SisterLucyVlog>.
- SVRS. 2015. *Interview with Ben Bahan*. En ligne : http://www.sorensonvrs.com/dhm_march_2015_interview_with_ben_bahan.

- Tremblay, André et ADSMQ. 2006. *S'entendre pour s'entendre*. Documentaire, 25 minutes. Canal Vox. En ligne : Partie 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=-ugwlf5GoNQ>, Partie 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=tUVkj3QbjCE>.
- Turpin, André. 2001. *Un crabe dans la tête*. Fiction, 102 minutes.
- Vcom3D. 2009. *Sign 4 Me*. Documentaire, 1min34. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=-NfQGMrqEWY>.
- . 2008a. *The Forest - A Story in ASL in HD*. Film d'animation, 4min21. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=oUclQ10BsH8>.
- . 2008b. *The Making of 'The Forest' - An ASL Story*. Documentaire, 1min44. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=u1imqBc-RW8>.
- Visco, Rene. 2006. *Audism*. Documentaire, 4min19. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Tm6-2WcQgek>.
- Weiss, Lizzy. 2011. *Switched at Birth*. Télé-série, É-U : ABC Family, YTV, W Network et ABC Sparck.
- Wolfe, Peter. 1975. *Deafula*. Fiction. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2QLqZi3qdXQ>
- . 1975. *Think Me Nothing*. Fiction. Bande annonce : <http://videocatalog.gallaudet.edu/?video=17373>

Bédégraphie

- Abirached, Zeina. 2008. *Je me souviens*. Paris : Cambourakis.
- . 2007. *Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles*. Paris : Cambourakis.
- Allier-Guepin, Sandrine. 2015. *L'oeil sourd de la commune*. Villevêque : Monica Companys.
- . 2013. *Sur les traces d'un Poilu Sourd*. Villevêque : Monica Companys.
- . 2010. *Je suis sourde, mais ce n'est pas contagieux*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2012. *Système Sourd*. Villevêque : Monica Companys.
- . 2000. *Les Sourdoués*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Bell, Cece. 2014. *El deafo*. New York : Amulets Books.
- Beaulieu, Jimmy. 2010. *À la faveur de la nuit*. Bruxelles : Les impressions nouvelles
- Blanchin, Matthieu et Christian Perrissin. 2012. *Martha Jane Cannary. La vie aventureuse de celle que l'on nommait Calamity Jane. Les dernières annes 1877-1903*. Paris : Futuropolis.
- Bouchard, Hervé et Janice Nadeau. 2009. *Harvey. Comment je suis devenu invisible*. Montréal : La Pastèque.
- Castrée, Geneviève. *Susceptible*. Bresson : L'Apocalypse.
- Clark, Adrean. 2010. *8 Ways to be Deaf*. E-book : Éditions Clerc Scar. En ligne : <https://books.google.ca/books?id=amgxK1eta8sC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>
- Corbeyran, Éric, Bénédicte Gourdon et Horne. 2013. *Le port de la Lune 2. Le Miroir de l'eau*. Grenoble : Vents d'Ouest.
- . 2011. *Le port de la Lune 1. Rue Abbé de l'Épée*. Grenoble : Vents d'Ouest.
- Corbeyran, Éric et Collectif. 2005. *Paroles de sourds*. Paris : Delcourt.
- Corbeyran, Éric et Thierry Murat, 2004. *Elle ne pleure pas elle chante* (D'après le roman d'Amélie Sarn). Paris : Delcourt.
- Daigle, Matt et Kate Daigle. 2010 et suivantes. *That Deaf Guy*. En ligne : <http://www.thatdeafguy.com>.
- . 2014. *That Deaf Guy: A Wild Ride!*.
- . 2012. *That Deaf Guy: A Family Portrait*. Transcontinental.
- Dano, Yann Cantin et Céline Rames. 2015. *La fille de Jean*. Villevêque : Monica Companys.
- . 2012. *Jean le sourd*. Villevêque : Monica Companys.
- De Santis et Colaone. 2008. *En Italie, il n'y a que des vrais hommes. Un roman graphique sur le confinement des homosexuels à l'époque du fascisme*. Paris : Dargaud.
- Deschênes, Daniel et François Gauvin. 2000. *Famille Surdoux*. Montréal : Imprimé à L'Université de Montréal. En ligne : http://bv.cdeacf.ca/RA_PDF/24173.pdf .
- Domas. 2005. *Enquête au pays des sourds*. Villevêque : Monica Companys.
- Drechsler, Debbie. 1999. *Daddy's Girl* (Version française). Paris : L'Association.

- Dufranne, Michel, Milorad Vicanovic et Christian Lerolle. 2011. *Triangle rose*. Lesaffre : Quadrants.
- Folman, Ari et David Polonsky. 2009. *Valse avec Bashir* (Version française de *Waltz with Bashir: A Lebanon War Story*). Bruxelles et Paris : Casterman et Arte Éditions.
- Forget, Noémie et Tommy Doyle. 2011. *Ma gardienne est sourde*. Montréal : QuébecAmérique.
- Fraction, Matt, David Aja et Matt Hollingsworth. 2014. *Hawkeye*, numéro 19. New York : Marvel Worlwide inc.
- Girault-Bath, Tiphaine. 2009 (entre 2008 et 2010). Mitaine et LSQ. *Voir Dire*, référence incomplète fournie par l'auteure de la BD.
- Gourdon, Bénédicte. 2007. *Des mots dans les mains*. Paris : Delcourt.
- Imaginism Studio. 2014. *Niko and the Sword of Light*. Application, version 1.6.1. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/app/niko-and-the-sword-of-light/id693449767?mt=8>.
- Isabelle, Jean-François. 2012a. *Decrescendo*. Montréal : Éditions Manolo.
- . 2012b. *La tempête de Bethoveen*. Montréal : Éditions Manolo.
- . 2010. *Souris Julien!* Montréal : Éditions Manolo.
- Ka, Olivier et Alfred Ka. 2006. *Pourquoi j'ai tué Pierre*. Paris : Delcourt.
- Kun-wong, Park et Chung Eun-yong. 2006. *Massacre au pont de Noguri*. Paris : Vertige graphic et Coconino Press
- Lambert, Joseph. 2013. *Annie Sullivan & Helen Keller* (Version française de *Annie Sullivan and the trials of Helen Keller*). Bussy-Saint-Georges : Éditions Çà et Là.
- Lapalu, Yves. 2010. *Léo retrouvé*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2006 [1998]. *Léo, l'enfant sourd, tome 1*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2002. *Léo, l'enfant sourd, tome 2*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 1999. *Gédéon, non-sens et petits canards*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 1996-1998. *Gédéon, non-sens et petits canards*. Revue Gédéon : Groupement des Étudiants Déficients Auditifs. En ligne : <http://www.2as.org/site/index.php?cat=humour&page=gedeon>.
- Leduc, Véro. 2012. *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde*. Montréal : Zine. En ligne : https://veroleduc.files.wordpress.com/2013/09/becc81decc81_nov-20121.pdf
- Lemay, Dominique, Martine Deslongchamps, Anthony Nestoras et Catherine Lamoureux. 1995. *Raymond Dewar : La volonté d'une personne sourde*. Montréal : Collection Mains Actives.
- Lemay, Dominique, Patrick Boudreault, Martine Deslongchamps, Sylvain Laverdure, Catherine Lamoureux et Marc Morrisson. 1995. *Julie Elaine Roy : La persévérance d'une personne sourde*. Montréal : Collection Mains Actives.
- Loyer, Erik. 2014. *Upgrade Soul*. Application, version 1.6.1. En ligne : <https://itunes.apple.com/us/app/upgrade-soul/id549051057?mt=8>.
- Mallet, Pat, 2012. *Sans paroles*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2005. *Tant qu'il y aura des sourds*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2003. *Là-bas, y'a des sourds*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2002. *Les durs d'oreille dans l'histoire*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox. Extrait en ligne :

- Malzkuhn, Melissa. 2015. *B&B Page 1 – Storm and Lighting*. 18 secondes. En ligne : <https://vimeo.com/132173837>.
- . 2014a. *Mise En Komix*. 37 secondes. En ligne : <https://vimeo.com/82509439>.
- . 2014b. *No No Land*. 30 secondes. En ligne : <https://vimeo.com/91990193>.
- Marleau, Brigitte. 2009. *Les Mains qui parlent*. Longueuil : Boomerang éditeur jeunesse.
- Maroh, Julie. 2010. *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble : Glénat.
- Naqvi, Zamurrad et Ksenia Balabina. 2012. *Deaf Comic Book: Signs and Voices - The Full Story*. Deaf Publisher House, 11min51. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=4OswpYAT6hc>.
- Naqvi, Zamurrad, Ksenia Balabina, Neil Magdani, CJ. Hurt et Jorge Correa Jr. 2012. *Signs & Voice*. (4 épisodes publiés) Londres : Deaf Publisher House.
- Neaud, Fabrice. 1996-2002. *Journal*. Paris : Ego comme X.
- Océaneroosemarie et Sandrine Revel. 2013. *La lesbienne invisible*. Paris : Delcourt.
- ParabolicVA. 2014. *[Comic Dub] The Angel of Deaf*. 0min16. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=To4_dl3pwng.
- Peeters, Frédérick. 2001. *Pilules bleues*. Genève : Atrabile.
- Penfold, Rosalind B. 2007. *Dans les sables mouvants. Une histoire de violence conjugale* (Version française de *Dragonslippers, this is what an abusive relationship looks like*). Bussy-Saint-Georges : Éditions Ça et Là.
- Rancourt, Sylvie. 1989. *Archives Mélody*. Montréal : Éditions du phylactère.
- Renard, Marc et Michel Garnier. 2010. *Sourds, cent blagues ! Tome 3*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Renard, Marc et Yves Lapalu. 1998. *Sourds, cent blagues ! Petit traité d'humour sourd*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- . 2000. *Sourds, cent blagues ! Tome 2*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Renard, Marc et Pat Mallet, 2009. *Le Surdilège, cent sourdes citations*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Ricard, Sylvain et Guillaume Martinez, 2012. *Motherfucker*. Paris : Futuropolis.
- Riski, Maureen Cassidy, Nikolas Klakow et Nicolas Babey. 2001. *Oliver, l'enfant qui entendait mal*. Stäfa : Phonak Hearing Systems.
- Sattouf, Riad. 2014. *L'arabe du futur*. Paris : Allary Éditions
- Satrapi, Marjane. 2000-2003. *Persepolis*. Paris : L'Association.
- Sousanis, Nick. 2015. *Unflattening*. Cambridge : Harvard University Press.
- TheRinioChan. 2012. *Deaf Blindness (Not Really Its a Comic)*. 0min04. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=VMzrgtwJ0I>.
- Yamamoto, Osamu. 2006-2007 [1991-1993]. *L'orchestre des doigts* (4 tomes) (Version française de *わが指のオーケストラ, Wagayubi no ōkesutora*). Toulouse : Milan.

Chantsignes

- azora2hands. 2012. « ASL Gotye "Somebody I Used to Know" (HiDef) ». 4min02. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=hUt4W8sE8Ns>.
- Beke GiSi. 2009. « Toni Zenet - Soñar Contigo LSE ». LES. 3min10. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8vORYJ1nUPw>.
- Brooklyn Moore. 2013. « Firework Katy Perry ASL Brooklyn ». 3min47. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ibc7eeU5fy0>.
- Chaîne de delfizard. 2012. « SADE – Feel no pain – LSF ». 5min59. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=gY_Mfh-SGEs.
- Chaîne de yeuxpourentendre. 2012. « Clip Indignez-vous en LSF - HK et les Saltimbanks ». LSF. 6min06. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=YY2Sz2lwHjA>.
- CM7 Deaf Film Camp. 2014. « Pharrell "Happy" in ASL by Deaf Film Camp at CM7 ». 4min13. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=H3KSKS3TTbc>.
- CulturaSurda.net. 2012. « Zea Mays - Negua joan da ta (CC) ». 5min03. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=nolzYZ5F0lg>.
- dpanvideos. 2013. « D-PAN ASL Music Video : "You Brought The Sunshine" By The Clark Sisters ». 5min03. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Lr8SZqKWctM>.
- Ed Sheeran. 2011. « Ed Sheeran - You Need Me, I Don't Need You [Official Video] ». 4min01. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ZXvzzTICvJs>.
- Educación Incluyente AC. 2012. « 1.12 Popurrí - 1er Festival de la Cancion en Lengua de Señas Mexicana ». 7min54. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=ahmDCNSVJqY>.
- girlinthewhitesunglasses. 2010. « Lady Gaga's "Bad Romance" Sign Language (ASL) ». 5min07. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=W1Rttt5BMXo>.
- ilsevin. 2011. « Amaral "Revolución". Lengua de signos. Movimiento 15 M ». 5min45. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=4h5e2uq2wJ8>.
- ilsevin. 2012. « Rap contra el racismo en Lengua de signos ». 5min45. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=d5K96n2y63o>.
- Jason Listman 2011. « Firework - Katy Perry (in ASL with lyrics) ». 3min50. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=eOEdqV5iRcY>.
- Jules Dameron. 2013. « "Rolling in the Deep" in American Sign Language (Amber Zion) ». 4min07. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=QOUb6PhDBNc>.
- Lauren Hostovsky. 2013. « ASL Music Video - Run the World (Girls) ». 5min25. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=yCBk4C1_90A.
- lsmtin. 2009. « Aprender a Volar en LSM (Versión completa) ». 6min47. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Z_OHGoMYHmM.
- LSVenla UBV. 2013. « Canción "Fuiste Tu" de Ricardo Arjona interpretada en Lengua de Señas Venezolana ». 4min03. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=WSokif6d3b4>.
- Neeraj Narayan. 2013. « India Sign Language "We're Going To Be Friends" by The White Stripes ». 2min25. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=lhqqINXs12s>.

- OntarioRAD. 2013. « True Colours (by Artists Against Bullying) ASL ». 5min25. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=_qXxrUyTCcE
- pamelawitcher. 2008. « Pamela Elizabeth Witcher – Désolée. Sorry ». 3min23. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3RVZ2ihqozA>.
- pamelawitcher. 2009. « Pamela Elizabeth Witcher – Experimental clip_version 2 with Luc Ledoux ». 3min33. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zPHraTb36wc>.
- PAUL McCARTNEY. 2012. «Paul McCartney's 'My Valentine' Featuring Natalie Portman and Johnny Depp ». 3min12. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=f4dzzv81X9w>.
- Rosa Lee Timm. 2009. « ASL Music Video: It Feels So Good by Damon Timm ». 2min30. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=UtEg3EQwN9A>.
- Sean Forbes. 2010. « Sean Forbes "I'm Deaf" ». 3min40. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=E5l-2Jo14cQ>.
- Sean Forbes. 2011. « Sean Forbes "Let's Mambo" Ft. Marlee Matlin ». 3min38. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=w2KYAlcTQno>.
- Sherry Hicks. 2013. « ASL-Katy Perry's "Firework" (HI Def) ». 3min52. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=k7KKHx--Ok4>.
- SiaVEVO. 2009. « Sia - Soon We'll Be Found ». 4min. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=t1x8DMfbYN4>.
- sudterp. 2007. « Waiting on the World to Change... Interpreted ». 3min22. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=PSKJZtGtE0Q>.
- Tiffany Currier. 2012. « Gotye - Somebody That I Used to Know ASL PSE ». 3min51. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=8U92lcCNh1Q>.
- wiccart13. « "Losing My Religion" - REM - Signed English (ASL) ». 4min22. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=0drtR_BCKLs.

Références complètes des figures

- Figure 1. Matt Daigle et Kay Daigle. 30 janvier 2014. *That Deaf Guy*. En ligne : <http://www.thatdeafguy.com/?p=557>.
- Figure 2. Matt Daigle et Kay Daigle. 27 février 2014. *That Deaf Guy*. En ligne : <http://www.thatdeafguy.com/?p=565>.
- Figure 3. Vigneault, Gilles. 1965. « Les gens de mon pays ». À *la Comédie-Canadienne*. Vinyl.
- Figure 4. Leduc, Véro. 2011. Graphique inspiré de :
- Massumi Brian. 2011. « Événements et médias ». *Séminaire de doctorat*, Département de communication, Université de Montréal
 - Whitehead, Alfred North. 1933 [1993]. *Aventures d'idées. Dynamique des concepts et évolution des sociétés*. Paris : Cerf.
- Figure 5. Leduc, Véro. 2012. *C'est tombé dans l'oreille d'une Sourde* [zine]. Montréal : Autopublication, Expozine et Exposourd, 34 pages. En ligne : https://veroleduc.files.wordpress.com/2013/09/becc81decc81_nov-20121.pdf
- Figure 6. Girault-Bath, Tiphaine. 2009 (entre 2008 et 2010). Mitaine et LSQ. *Voir Dire*, référence incomplète fournie par l'auteure de la BD.
- Figure 7. Riski, Maureen Cassidy, Nikolas Klakow et Nicolas Babey. 2001. *Oliver, l'enfant qui entendait mal*. Stäfa : Phonak Hearing Systems.
- Figure 8. Lapalu, Yves. 2010. *Léo retrouvé*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Figure 9. Yamamoto, Osamu. 2006-2007 [1991-1993]. *L'orchestre des doigts* (4 tomes) (Version française de わが指のオーケストラ, *Wagayubi no ōkesutora*). Toulouse : Milan.
- Figure 10. Leduc, Véro. 2012. « Notes pour la création ». Document de travail composé de notes prises à la suite d'une rencontre avec une audiologiste pour réaliser un audiogramme.
- Figure 11. Leduc, Véro. 2014. « Esquisse d'un scénarimage d'interlude ». Extraits de textes et de montages d'images.
- Figure 12. Lindahl, Greg. 2013. « The Cervera Manuscript (c. 1496) ». En ligne : <http://www.pbm.com/~lindahl/cervera>.
- Figure 13. Wikipedia. 2014. « Notation Laban ». En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Notation_Laban
- Figure 14. Bébien, Roch-Ambroise Auguste. 1825. *Mimographie, ou Essai d'écriture mimique, propre à régulariser le langage des sourds-muets*. p. 45. Paris : Louis Colas.
- Figure 15. Wikipedia. 2015a. *Stokoe Notation*. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Stokoe_notation.
- Figure 16. DanceWriting Site. S.d. « DanceWriting ». En ligne : <http://www.dancewriting.org>.
- Figure 17. Wikipedia, 2015b. « ASL Wikipedia Project ». En ligne : http://ase.wikipedia.wmflabs.org/wiki/Main_Page

- Figure 18. Clark, Adrean. 2012a. « Advice for a Young ASL Student », *ASLWrite*. En ligne : <http://www.aslwrite.com/category/poetry>.
- Figure 19. 3DSigner. 2011. « Portfolio ». En ligne : <http://www.3dsigner.fr/portfolio/index.htm>.
- Figure 20. Information Accessibility Forum. 2013. *Sipho Process*, Lecture(4) « The world of Braam Jordaan – Deaf creator of animation », En ligne : <http://www.jfd.or.jp/iaf/en/en-film-area>.
- Figure 21. Jordaan, Braam. 2011, *Sipho Trailer*. Film d’animation. 1min24. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=32SS4SiWjvM>.
- Figure 22. Blanchin, Matthieu et Christian Perrissin. 2012. *Martha Jane Canary. La vie aventureuse de celle que l’on nommait Calamity Jane. Les dernières annes 1877-1903*. Paris : Futuropolis.
- Figure 23. Blanchin, Matthieu et Christian Perrissin. 2012. *Martha Jane Canary. La vie aventureuse de celle que l’on nommait Calamity Jane. Les dernières annes 1877-1903*. Paris : Futuropolis.
- Figure 24. Bouchard, Hervé et Janice Nadeau. 2009. *Harvey. Comment je suis devenu invisible*. Montréal : La Pastèque.
- Figure 25. Sattouf, Riad. 2014. *L’arabe du futur*. Paris : Allary Éditions
- Figure 26. Kun-woong et Eun-yong, 2006. *Massacre au pont de Noguri*. Paris : Vertige graphic et Coconino Press
- Figure 27. Leduc, Véro. 2014. « Surcase signée », composition médiatique : dessin, surcase typographiée et image tirée d’une vidéo signée.
- Figure 28. Castrée, Geneviève. 2012. *Susceptible*. Bresson : L’Apocalypse.
- Figure 29. Beaulieu, Jimmy. 2010. *À la faveur de la nuit*. Bruxelles: Les impressions nouvelles
- Figure 30. Leduc, Véro. 2014. « Dédoublment des protagonistes dans une esquisse de bande dessinée ». Composition médiatique : dessin, phylactère et image de Véro Leduc tirée d’une vidéo signée.
- Figure 31. Leduc, Véro. 2014. « Médaille vidéo dans une esquisse de bande dessinée ». Composition médiatique : dessin, phylactère et image de Véro Leduc tirée d’une vidéo signée.
- Figure 32. Leduc, Véro. 2014. « Esquisse d’un scénarimage ». Document de travail composé à partir de notes.
- Figure 33. Leduc, Véro. 2014. « Esquisse d’un récit narratif signé (a) ». Composition médiatique : photos et images de Véro Leduc tirées d’une vidéo signée.
- Figure 34. Leduc, Véro. « Esquisse d’un récit narratif signé (b) ». Composition médiatique : photos et images de Véro Leduc tirées d’une vidéo signée.
- Figure 35. Leduc, Véro. « Esquisse d’un récit narratif signé (c) ». Composition médiatique : photos et images de Véro Leduc tirées d’une vidéo signée.
- Figure 36. Clark, Adrean. 2010. *8 Ways to be Deaf*. E-book : Éditions Clerc Scar. En ligne : <https://books.google.ca/books?id=amgxK1eta8sC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>.
- Figure 37. MED-EL. 2015. *L’audiogramme*. En ligne : <http://www.medel.com/fr-ca/audiogram/>.

- Figure 38. Leduc, Véro. 2014. « Expérimentation d'effets visuels ». Composition médiatique : image de Pamela Witcher tirée du film *Bravo* (Cinéall, 2013) et modifiée à l'aide d'effets spéciaux, agencée avec une image choisie au hasard sur *Google images*.
- Figure 39. Leduc, Véro. 2015. « Image vidéo originale tirée du tournage en studio ». Image tirée du tournage à Cinéall, directeur de photographie : Jason Thériault.
- Figure 40. Leduc, Véro. 2015. « Image vidéo finale avec effets spéciaux, arrière-plan et phylactère ». Composition médiatique : image tirée d'un extrait de la BD*.
- Figure 41. Leduc, Véro. 2014. « Esquisse d'arrière-plan ». Dessin.
- Figure 42. Mallet, Pat. 2002. *Les durs d'oreille dans l'histoire*. Les Essarts-le-Roi : Éditions du Fox.
- Figure 43. Leduc, Véro. 2012. *Au nord du silence*. Toile sur canevas. Acrylique et encre de chine. 40" x 30".
- Figure 44. Leduc, Véro. 2014. *Dissonances*. Toile sur papier aquarelle. Acrylique, aquarelle et fusain, 16" 1/4 x 12".
- Figure 45. Clark, Adrean. 2012b. « How to Write Your Sign Language », *ASLWrite*. En ligne : <http://www.aslwrite.com/category/poetry>.