

François LESENS

RÉFLEXIONS SUR L'INTERPRÉTATION EN LSF DANS LES MUSÉES

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de formation supérieure
spécialisée universitaire d'interprète langue des signes / français. Université Paris VIII

Année 2004-2005

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

Avant-propos

Après avoir exercé pendant une dizaine d'années le métier d'interprète français - langue des signes, j'ai ressenti le besoin de prendre un peu de recul sur mon activité. Avec l'image, attrayante pour le public, d'un métier qui évite la routine et nous donne l'occasion de toucher à de nombreux domaines du savoir, coexiste une autre réalité, celle de la frustration. Celle-ci, outre qu'elle peut être engendrée par notre devoir de neutralité, provient également des conditions dans lequel nous exerçons notre métier : d'une part, nous avons rarement l'opportunité d'approfondir un sujet, faute de temps ou parce que les aléas de la répartition du travail dans un service d'interprètes nous permettent rarement le suivi d'une demande d'un client régulier dans un même domaine (un cours sur une année universitaire, des réunions de travail dans un laboratoire de recherche, etc.); d'autre part, nous sommes soumis à la demande; c'est-à-dire que, tout en restant curieux, nous ne sommes pas, bien évidemment, passionnés par tous les domaines dans lesquels nous intervenons et, bien souvent, nous ne les choisissons pas ; à l'inverse, si nous avons un sujet de prédilection, il ne nous est pas forcément proposé.

Ces réflexions ont motivé pour une grande part mon besoin de faire une pause dans mon parcours professionnel. C'est ainsi que j'ai entrepris des études d'histoire de l'art, et obtenu un diplôme¹. Retourner à l'université me permettait non seulement de prendre de la distance, mais de cultiver un domaine dans lequel je n'étais auparavant qu'un amateur. Je pouvais enfin prendre le temps de l'étudier plus avant, alors que j'avais eu trop peu l'occasion de le traduire.

Au cours de ces études, j'ai découvert peu à peu le formidable potentiel que constituait l'alliance de la langue des signes avec l'art plastique; c'est ce qui m'a progressivement amené à entamer une réflexion sur l'interprétation en histoire de l'art, objet de ce mémoire.

¹ Licence avec mention, juin 2004, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne.

Sommaire

RÉFLEXIONS SUR L'INTERPRÉTATION EN LSF DANS LES MUSÉES

Avant-propos

.....2

Sommaire

.....3

INTRODUCTION

.....6

1ÈRE PARTIE : INTERPRÉTER UNE INTERPRÉTATION8

I : Une œuvre, un public, un conférencier et un interprète8

1 : Le regard du public Sourd est particulièrement sollicité8

2 : L'ILS doit trouver sa place dans ce dispositif

.....10

II : L'ILS face à l'interprétation orale de l'œuvre par le conférencier13

1 : Art figuratif et français oral

.....13

2 : L'interprète se saisit de l'interprétation du conférencier

.....16

III : L'ILS face à l'œuvre

.....20

1 : Langage artistique et langue des signes20

2 : L'œuvre guide la production de l'ILS23

IV : L'ILS entre le discours oral et l'œuvre

.....26

1 : Perception de plusieurs messages

.....26

2 : Les néologismes

.....27

| | |
|--|----|
| 3 : Quelle langue ? | 29 |
| | 29 |
| Conclusion de la 1ère partie | 33 |
| | 33 |
| 2ÈME PARTIE : INTERPRÉTER LA PEINTURE FIGURATIVE | 34 |
| I : Iconicité et imitation de la nature | 34 |
| | 34 |
| 1 : Iconicité de la LSF | 34 |
| 2 : L'imitation de la nature dans la peinture figurative | 36 |
| | 36 |
| 3 : Regard croisé | 39 |
| | 39 |
| II : Les signes à l'épreuve des gestes dans la peinture d'histoire | 40 |
| | 40 |
| 1 : Précaution historique | 40 |
| | 40 |
| 2 : La représentation de gestes culturels | 42 |
| | 42 |
| 3 : Quelques exemples | 44 |
| | 44 |
| 4 : Le versant naturaliste | 47 |
| | 47 |
| 5 : Gestes et signes : une fausse piste ? | 50 |
| | 50 |
| III : Trois peintures d'histoire au risque de la LSF | 51 |
| Caravage : Le Martyre de saint Matthieu (1599-1600) | 52 |
| Nicolas Poussin : La Récolte de la manne (1638) | 56 |
| | 56 |
| 1 : La convenance | 56 |
| | 56 |
| 2 : L'expression des passions | |

| | |
|--|-----|
| | 61 |
| Peter Paul Rubens : Les Horreurs de la guerre (1637 ou 1638) | 67 |
| 1 : Les protagonistes | |
| | 67 |
| 2 : Autour des protagonistes | |
| | 71 |
| Conclusion du chapitre III | |
| | 75 |
| | |
| CONCLUSION | |
| | 76 |
| ILLUSTRATIONS | |
| | 78 |
| BIBLIOGRAPHIE | |
| | 108 |

« L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme. [...] ces mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps. [...]

Il faut donc que les mouvements du corps soient très bien connus du peintre et il faut, c'est ma conviction, beaucoup d'habileté pour les tirer de la nature. Il est en effet très difficile de parvenir à ce que les mouvements du corps varient en suivant les mouvements de l'âme qui sont presque infinis. [...] C'est pourquoi il faut examiner très attentivement toutes ces choses dans la nature, imiter toujours les plus apparentes et peindre de préférence ce qui en donne plus à imaginer à notre esprit que nos yeux n'en voient. [...] Je pense d'abord que les corps doivent tous se mouvoir en harmonie par rapport à l'action. Ensuite, il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages. Enfin il est nécessaire que tout ce que les personnages peints font entre eux et avec les spectateurs concoure à accomplir et à enseigner l'histoire. »

Alberti, *De pictura*, 1435 ²

² Leon Battista Alberti, architecte et théoricien italien, *De la peinture* (*De pictura* 1435), Livre II, ¶ 41 et 42, Traduction de Jean Louis Schefer, pages 175-179, Paris, Macula, Dédale, 1993.

INTRODUCTION

Lorsque l'on parle de peinture et de musée avec des personnes sourdes, celles-ci expriment souvent leur méconnaissance, mêlée d'une sorte de résignation. Voilà un domaine qui leur paraît être une institution réservée à une élite. Pourtant elles pointent vite un paradoxe : les arts plastiques sont « visuels », disent-elles, comme le lien qu'elles entretiennent avec le monde ; cette similitude devraient donc leur ouvrir un accès privilégié au monde de l'art.

Avec ce signe « visuel », les Sourds signifient qu'ils partagent une expérience proche de celles des artistes et qu'ils pourraient bien s'y sentir en pays de connaissance. Ils sentent intuitivement qu'il existe une logique, une familiarité entre ces deux expériences : l'œuvre plastique, qui est ce que l'artiste a restitué visuellement de sa perception du monde, d'une part, et, d'autre part, la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et le restituent visuellement aussi, avec la langue des signes française. Devant un tableau ou une sculpture, un Sourd pourrait y voir ce qu'un entendant n'y voit pas et en tirer un plaisir particulier ; un enrichissement personnel différent de celui de l'entendant qui n'a pas exercé cette compétence « visuelle ».

Ce sujet est l'objet de nombreuses recherches dont les résultats suscitent encore des débats. Le propos ici n'est pas de les exposer, il suffit de se référer au mémoire de maîtrise de Florence Magnin ³ où elle expose les résultats de différentes études sur les compétences visuelles des personnes sourdes, que nous pourrions résumer très rapidement ainsi : d'une part, les Sourds acquièrent une grande acuité visuelle qui leur permet d'observer très précisément les œuvres d'art ; d'autre part, la compréhension d'une œuvre peut être favorisée par le fonctionnement d'une pensée visuelle qui transforme l'acuité visuelle en information. Chez les personnes sourdes, il semble donc se développer « une forme de sensibilité et d'intelligence particulière de

³ Florence Magnin, *Étude de la surdité comme alternative de notre relation à l'art*, Mémoire de Maîtrise, Université de Bordeaux III, 2000. Voir particulièrement le chapitre : « La pensée visuelle, comment les personnes sourdes vont-elles penser l'expérience esthétique » (pages 51 à 73).

caractère intrinsèquement visuel »⁴.

De notre côté, et comme nous l'abordions dans notre avant-propos, nos récentes études en histoire de l'art, allié à notre expérience de la LSF⁵, nous ont persuadé d'un génie commun à cette langue et à l'art plastique. À cette occasion est revenu le souvenir de quelques interprétations de visites dans des musées ou de cours d'histoire de l'art. Parallèlement la participation en simple spectateur à plusieurs visites–conférences en LSF dans les musées et monuments nationaux de la capitale⁶, nous ont permis de nous livrer à un certain nombre d'observations, et de confronter notre pratique et nos idées à une expérience concrète.

Il ne restait plus qu'à explorer cette piste de l'art plastique et de la langue des signes avec le regard bien spécifique de l'interprète, celui qui fait passer le sens d'une langue à l'autre. C'est ainsi que, très rapidement, est apparu un paradoxe auquel l'ILS⁷ se confronte lorsqu'il traduit des conférences sur l'art plastique depuis le français vers la LSF : que devient cette expérience visuelle commune lorsqu'elle est, pour ainsi dire, soumise à la culture et à la langue française ?

La question essentielle que l'ILS doit se poser est celle-ci : comment peut-il trouver sa place entre deux missions difficilement compatibles, la transmission d'une culture orale et écrite d'une part, et le partage d'une expérience visuelle d'autre part ?

Ce mémoire tentera de répondre à cette question, avec le souci d'apporter des solutions concrètes ; nous ne nous référerons donc à des réflexions théoriques que dans la mesure où nous pourrions les illustrer et y trouver un matériel directement applicable dans notre métier.

Dans une première partie, notre travail sera envisagé comme celui d'une interprétation d'un discours qui est lui-même interprétation d'une œuvre d'art : dans ce dispositif complexe qu'est une visite dans un musée, comment l'interprète peut-il trouver physiquement une place convenable? Quelle est cette interprétation orale du conférencier

⁴ Olivier Sacks, *Des yeux pour entendre*, Seuil, Paris, 1989, page 180.

⁵ LSF : Langue des signes française ; nous utiliserons l'une ou l'autre de ces dénominations au cours de notre mémoire.

⁶ Conférences organisées par le club « Gestes, Musées et Monuments »

Mail : visit_cgmm@hotmail.com

⁷ ILS : Interprète en langue des signes ; nous utiliserons l'une ou l'autre de ces dénominations au cours de ce mémoire.

et comment s'en saisir ? Que nous renvoie l'œuvre elle-même dans sa proximité avec la LSF ? Et enfin, quelle marge de manœuvre et quelles opportunités avons-nous face à ces deux messages ?

Nous analyserons dans une seconde partie l'interprétation particulière de la peinture figurative. En effet, elle s'est construite sur le principe de l'imitation de la nature qu'il paraît pertinent de comparer avec celui de l'iconicité de la LSF. Nous poserons ensuite plus précisément la question des gestes dans la peinture d'histoire et de leur parenté avec nos signes. Nous étudierons pour finir trois œuvres représentatives de la peinture du XVII^e siècle et avec lesquelles sera tenté une lecture originale à la lumière de la LSF.

1ÈRE PARTIE : INTERPRÉTER UNE INTERPRÉTATION

I : Une œuvre, un public, un conférencier et un interprète

Dans un musée, l'interprète en langue des signes se retrouve au centre d'un dispositif complexe, tout à fait particulier en ce qu'il diffère des situations habituelles d'interprétation : entretiens, cours, réunions etc.

1 : Le regard du public sourd est particulièrement sollicité

Voir l'œuvre, le conférencier et l'interprète

Lors d'une visite guidée, la configuration la plus courante est celle-ci : le public sourd fait face en demi-cercle au conférencier qui se place à côté ou devant l'œuvre. L'interprète se place à côté du guide entendant et traduit son discours en LSF. Cette disposition est particulièrement adaptée à un public sourd car il doit pouvoir envisager, alternativement et sans trop d'effort, l'œuvre, le conférencier et l'interprétation de son discours en LSF, langue visuelle. Au contraire, le public entendant peut pratiquement se passer de regarder le conférencier, pour se concentrer sur l'œuvre (c'est encore plus vrai lorsque le musée procure un système, combinant micro pour le conférencier et écouteurs pour les visiteurs).

Faire des compromis ?

Pour bien se représenter ce problème de réception de plusieurs messages visuels, prenons tout d'abord l'exemple simple d'une visite en LSF menée par un conférencier sourd pour un public sourd. Ce dispositif présente une personne en moins puisque la langue du conférencier est celle de son public. Le guide doit constamment veiller à ce que le visiteur profite le mieux possible du commentaire et de la contemplation des œuvres, deux activités que ce dernier ne peut pas mener en même temps. Si l'on se

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

trouve dans une grande salle, devant un grand tableau bien éclairé et qu'il n'y a personne d'autre que ce groupe, les conditions sont idéales ; le conférencier se place, tout comme le fait son collègue entendant, face aux visiteurs, légèrement à côté de la toile. Il suffira qu'il rythme clairement son discours pour que le regard du public passe alternativement du commentaire à l'œuvre. Le spectateur devra pouvoir se sentir à l'aise pour profiter pleinement des explications et de l'œuvre, et ne pas avoir le sentiment d'un dilemme que nous pourrions formuler ainsi : « Je regarde attentivement les œuvres et tant pis si je manque une partie de ce qui en est dit, ou, je veux en apprendre le plus possible sur l'œuvre mais j'aurais moins le loisir de la regarder en détail ». Or, malheureusement, il arrive plus souvent que le spectateur soit contraint à ce genre de compromis, les conditions de visite étant rarement celles que nous venons de décrire : on admirera de petits objets précieux exposés dans une vitrine située dans un passage ; ou bien ce sera un salon entier, avec son décor et ses meubles, qui sera barré par un cordon maintenant les visiteurs dans un couloir étroit. Il sera donc souvent difficile au conférencier comme à son public de trouver la bonne place, celle qui permet de tout voir confortablement.

Garder le contact visuel avec le conférencier entendant

Revenons maintenant au problème qui nous préoccupe : ce n'est plus une œuvre et un conférencier que le public doit regarder alternativement, mais une œuvre, un interprète et un conférencier entendant. En effet, les visiteurs doivent également pouvoir envisager ce dernier d'un seul regard avec l'interprète ; on sait l'importance de l'information visuelle que délivre celui qui parle, par les expressions de son visage, ses gestes, son attitude générale ; il faut également garder ce contact avec lui pour établir une relation, un dialogue, et aussi simplement parce qu'il peut montrer du doigt ce dont il parle.

Se positionner le mieux possible

Dans cette situation le public, le conférencier et l'ILS, vont instinctivement tâcher de trouver une place convenable pour que la réception et la production des multiples messages se fassent le mieux possible. Le public sourd doit pouvoir voir confortablement à la fois l'œuvre, le conférencier et l'interprète. Chaque personne du public doit pouvoir aussi être bien visible de tous, s'il veut intervenir : poser une question

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

ou faire un commentaire. Mais c'est l'interprète qui prendra en charge, sans doute plus que les autres, ce problème de positionnement ; en effet, se trouvant en quelque sorte au centre du dispositif, il en a plus conscience que le conférencier et le public.

2 : L'ILS doit trouver sa place dans ce dispositif

En plus du confort visuel pour le public, l'ILS doit résoudre un certain nombre de contraintes pour trouver sa place auprès du conférencier.

L'ILS et le conférencier : ne pas passer l'un devant l'autre

Le conférencier organise son commentaire autour de l'œuvre et en évoquant certains aspects les montre en les pointant du doigt. L'interprète, à côté de lui, traduit en LSF et pointe également ce dont il est question. Or, quelle que soit la place du conférencier et de l'interprète, l'un par rapport à l'autre et par rapport à l'œuvre, des difficultés vont surgir, la moindre étant que le bras de l'un passe devant celui de l'autre puisque tous deux appuient leur discours en montrant l'œuvre. Chacun va donc devoir trouver la place qui soit la moins gênante possible.

Se tenir près du conférencier

Mais l'ILS ne doit pas se tenir trop éloigné du conférencier ; en effet, en plus de son attention au confort visuel du public comme évoqué plus haut, il doit pouvoir entendre sans faire trop d'effort celui dont il traduit les propos, dans le bruit ambiant des autres conférenciers et visiteurs du musée. Il doit également, par sa proximité, être rapidement réceptif aux indications du guide telles que « Vous voyez là un tel à côté d'une telle ... ». Il s'agit d'être prêt à regarder en même temps ce que celui-ci montre ; cet exercice est difficile puisque probablement au même instant l'ILS regarde son public ou bien son regard motive un élément de sa phrase ⁸.

Par ailleurs, sa déontologie lui dicte d'être physiquement en léger retrait par rapport à la personne qu'il traduit. Ce point paraît bien difficile à respecter « à la lettre » dans cette situation, mais il peut lui servir de garde-fou dans la mesure où ce retrait est

⁸ Le regard est un des éléments utilisé par le locuteur dans la syntaxe de la LSF.

synonyme de neutralité. Nous comprenons en effet qu'ici, s'il n'y prend pas garde, l'interprète peut facilement capter toute l'attention ; face aux difficultés de positionnement, il privilégiera, inconsciemment sans doute, sa visibilité et celle de l'œuvre au détriment du conférencier entendant. Ce dernier, perdant le contact avec son public, délivrera un commentaire désincarné, sans possibilité de dialogue, et donc insatisfaisant pour tous. Ce risque de prise de pouvoir par l'interprète est, à notre sens, favorisé également par un point important qui sera l'axe de notre développement : les affinités de la langue des signes avec les arts plastiques.

Le conférencier et l'interprète devront donc trouver un « modus vivendi » pour ne pas brouiller la lecture de l'œuvre à force de bras qui se superposent, ou de passages constants de l'un devant l'autre, tout en restant tous les deux proches de l'œuvre.

Placer et orienter l'œuvre dans l'espace de signation ⁹

Outre ce problème de positionnement, l'interprète doit en résoudre un autre qui lui est propre : puisque le discours s'appuie essentiellement sur un objet visible que le conférencier et l'interprète peuvent montrer, où l'ILS place-t-il le référent de cet objet dans son espace de signation ? En d'autres termes, si l'on parle d'un élément qui se trouve sur le côté gauche d'une œuvre, le public entendant entendra « à gauche » et le verra bien à gauche ; l'interprète, lui, s'il entend « à gauche » et voit bien cet objet à gauche quand il regarde l'œuvre, lui attribuera-t-il une place à gauche dans son champ de signation, en sachant que, face au public sourd, celui-ci le verra sur sa droite ?

Cette question se pose bien en présence de l'objet dont on parle, contrairement à ce qui se passe lorsque l'on évoque un événement passé ou un objet que l'on a pas directement sous les yeux. En France, par exemple, si l'on parle des USA en langue des signes, on placera quasi systématiquement le signe « USA » sur la gauche, puisque, vu de la France, ils sont situés à gauche sur une carte de géographie. L'interlocuteur, lui les verra sur sa droite, mais fera automatiquement une rotation mentale, pour les remettre à

⁹ L'espace de signation se situe devant le locuteur depuis le haut des cuisses jusqu'en haut de la tête, de la main droite à la gauche avec la plus grande envergure et depuis son torse jusqu'à la limite de ses bras tendus en avant. C'est dans cet espace qu'il place et organise tous les éléments de sa syntaxe.

la « bonne place ».

En revanche, si l'objet se trouve derrière ou à côté de l'interprète, cette rotation mentale du public n'est plus si évidente, car l'interlocuteur l'a réellement sous les yeux. C'est un problème auquel les interprètes peuvent être confrontés lorsqu'ils traduisent des cours à l'université. Face aux élèves, la place qui lui est dévolue n'est pas forcément très près du tableau noir ou du professeur. Ce dernier, pour soutenir son cours, écrit des mots et trace des schémas auxquels il se réfère tout au long de son explication. C'est-à-dire que l'objet une fois dessiné ou écrit, l'enseignant n'a plus besoin de le redéfinir ou de le resituer par rapport aux autres ; il se contentera de dire « ça » ou « à gauche » ou « dans la colonne de droite » etc. L'interprète ne se déplacera pas pour pointer l'objet en question mais organisera en face de lui l'image du tableau en langue des signes. C'est ici qu'il faudra faire un choix : soit les élèves sourds, soit lui, devront opérer une rotation mentale. S'il s'en tient à ce qu'il entend et voit, et à la règle usuelle de la LSF, l'interprète situera les éléments de son point de vue. C'est-à-dire que s'il entend « à gauche » ou si, en se tournant vers le tableau, il voit l'objet à gauche, il placera naturellement le signe qui correspond à l'objet sur sa gauche ; ce sera donc à l'étudiant sourd de se dire « ce que je vois à gauche sur le tableau se retrouve à droite de l'interprète ». Ou bien l'interprète opère lui-même cette rotation mentale ; dans ce cas, il placera les éléments de son discours de façon que son public voit ce dont il parle sur le même côté que ce qui est figuré sur le tableau. Pour rendre cette explication peut-être plus claire, on peut tenter l'image suivante : dans le premier cas, l'interprète a fait comme si, face à un tableau transparent, il s'en saisissait à deux mains, puis se retournait pour le présenter aux élèves ; dans le second cas, il reste face aux élèves, est muni d'yeux dans le dos qui l'informe sur la configuration du tableau, et la reproduit telle quelle. Dans les deux cas, il faut se mettre d'accord pour éviter toute confusion.

Dans un musée, la situation n'est pas aussi statique qu'en classe. Il faut faire preuve de souplesse pour adapter l'organisation de son espace de signation en fonction des nombreux paramètres évoqués plus haut. Puisque l'interprète a la possibilité de bouger, de s'approcher de l'œuvre ou de la pointer, il pourra, assez naturellement, la représenter devant lui telle qu'elle se présente aux spectateurs. Pour ce faire, il lui suffit de se tourner légèrement vers l'œuvre, d'en pointer un élément, puis de se tourner cette fois vers les visiteurs pour le leur présenter du même côté, comme s'il était allé chercher cet

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

élément concret, en l'extrayant de la toile ou de son socle, pour le présenter directement à leur attention.

Cette opération peut se faire naturellement, à partir du moment où l'interprète s'est posé clairement le problème. Il devra donc tenir compte de l'objet vu par le public, et non de ce qu'il entend ou voit lui-même.

Avec ce premier chapitre, nous venons de constater que, avant même d'envisager les problèmes de langues et de leurs relations avec les arts plastiques, l'occupation de l'espace est déjà à considérer sérieusement. Un compromis satisfaisant pour chaque partie doit être trouvé dans la manière de se positionner, de façon à obtenir la visibilité la plus confortable de l'œuvre et des autres personnes.

Ce compromis pour se placer dans l'espace, pourrait bien être la métaphore d'un autre compromis : celui que l'ILS doit faire avec sa langue pour se situer entre celle du conférencier et l'œuvre ; c'est ce que nous allons analyser maintenant.

II : L'ILS face à l'interprétation orale de l'œuvre par le conférencier

Le conférencier organise son discours à partir de sa perception et de sa connaissance de l'œuvre. Il se livre à une interprétation de l'œuvre grâce à la culture qui a façonné son regard et son expression. La langue écrite et orale y joue un grand rôle car elle lui permet de transmettre cette connaissance qu'il a lui-même reçu dans cette langue, et de formaliser sa propre perception de l'œuvre. En d'autres termes, le discours sur l'œuvre n'est pas dissociable de la langue et plus largement de la culture de celui qui le transmet.

Nous allons maintenant examiner la spécificité de ce discours, fruit de l'interprétation d'une œuvre, et dont l'ILS doit se saisir. Nous verrons d'abord, d'un point de vue théorique¹⁰, différents aspects comparables de l'art figuratif et du discours oral ; puis, à partir de nos observations, nous décrirons quelques problèmes concrets rencontrés par l'ILS.

1 : Art figuratif et français oral

Langue et langage

Dès à présent, il faut clarifier le statut de chacun : le français est une langue ; l'art figuratif est un langage. Celui-ci ne nous livre pas un message dont le sens préexisterait à l'œuvre et que l'on pourrait traduire indifféremment dans une autre langue. Il nous livre un objet qui condense l'expérience de l'artiste, enrichie d'un acte de création, comme un élément supplémentaire de la réalité, et donc non transposable, non réductible, à une langue. Si le français est une langue organisée selon des lois économiques (tout dire avec le minimum d'éléments), l'art ne s'en soucie pas. La faculté créatrice de l'artiste lui ouvre un champ infini de moyens et lui donne ainsi la possibilité de réinventer constamment le rapport que son œuvre entretiendra entre le réel et l'imaginaire.

¹⁰ Nous avons été guidé pour quelques éléments théoriques par le livre de Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Paris, Denoël Gonthier, 1965.

Une même fonction pour les deux

L'artiste rend sa perception du monde à travers des formes. C'est-à-dire qu'il communique son propre découpage de la réalité par un ensemble d'éléments reconnaissables et organisés. Pour cela il sollicite d'abord les sensations qu'il perçoit visuellement, puis en repère des éléments isolables, les classe et enfin les fixe matériellement sur la toile ou tout autre support, comme rappel de la sensation, ou relais du souvenir. Les éléments qu'il saisit sont repérables par d'autres que lui, ce qui en fait donc bien un langage. Ce langage se développe d'autant mieux qu'il suit des règles de pensée logiques et incarne des valeurs communes aux spectateurs et au contact sans cesse renouvelé de l'expérience. L'art remplit ainsi les mêmes fonctions qu'une langue : découpage du réel en éléments reconnaissables et organisés, transmission de l'information.

Différence de structures

La combinaison des éléments dans les deux systèmes, langue vocale et art figuratif, marque une différence. En langue orale, les sons se succèdent dans le temps, formant des mots entendus les uns à la suite des autres. En art, l'oeuvre se présente comme un ensemble d'éléments (formes, couleurs, matières ...) organisés dans un espace à deux ou à trois dimensions, qu'il s'agisse par exemple d'un tableau ou d'une sculpture. Le spectateur perçoit ces éléments dans un temps qu'il choisit lui-même. Il peut les envisager d'abord globalement ; pour cela il se placera face à l'oeuvre de façon à ce qu'elle lui produise, rapidement ou progressivement, une impression générale. Mais il peut ensuite scruter successivement les éléments qui la composent, en dégager tour à tour des impressions particulières puis en dégager une interprétation générale.

Abstraction

Le français oral se construit à partir d'éléments, tous du même type pour réaliser une chaîne sonore homogène. À l'inverse, l'art plastique intègre des éléments qui ne sont pas tous du même niveau d'abstraction. N'importe quelle oeuvre figurative associe des « signes », c'est-à-dire des éléments pourvus de sens, dont les uns sont la

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

transcription quasi réaliste d'une perception, et dont les autres sont schématisés, déjà élaborés.

Prenons des exemples aussi éloignés que possible pour illustrer ce propos: les œuvres « hyperréalistes » de certains artistes américains des années 60-70, nous proposent une transcription du réel sur toile ou en sculpture, tellement fidèle que l'on a l'impression d'être en face d'une photo ou d'une véritable personne. À l'opposé, dans l'art arabe, le signe peint tend à l'écriture ; dans l'art abstrait, le signe devient autonome, sans que sa part de lien avec le monde soit reconnaissable.

Du langage à la langue

Revenons maintenant à ce que nous avons défini comme l'interprétation d'une œuvre par le conférencier. On voit qu'au sens strict, le passage du sens de l'œuvre vers le français oral peut avoir lieu dans la mesure où l'un comme l'autre transmet une information après l'avoir extrait du réel puis organisé. En revanche leur différence de statut (un langage et une langue), de structure et d'intégration d'éléments de types différents, ne nous permet pas de parler d'interprétation telle qu'on la pratique entre deux langues, telle, par exemple, que nous la pratiquons entre le français oral et la langue des signes.

D'une culture à l'autre

Avec ce parallèle théorique, il est clair maintenant que la langue du conférencier a bel et bien sa part dans son interprétation. Ses qualités propres, en harmonie ou non, avec celles de l'œuvre vont orienter inmanquablement dans un sens particulier la perception de l'œuvre. Sa langue peut soutenir cette perception, organiser la pensée et donc rendre plus compréhensif la vision d'une œuvre. Cela paraît évident lorsqu'il s'agit d'un art et d'une langue qui se sont toujours côtoyés, comme c'est le cas de l'art figuratif français et de la langue française.

Mais nous venons de mettre en évidence qu'il serait illusoire de vouloir mettre en mots tout ce qu'une œuvre exprime. Il est sans doute encore plus difficile « d'interpréter » en français une statuette africaine, ou de la calligraphie chinoise ; il pourra nous manquer, non seulement les concepts, mais surtout les mots précis pour les exprimer. À l'inverse, que disent les guides-conférenciers japonais à leur groupe de

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

visiteurs dans les musées français ? Ils ne livrent sans doute pas une traduction fidèle des commentaires français. Tenant compte de leur culture si éloignée de la nôtre, ils font probablement une adaptation ; mais leur langue, si éloignée de la nôtre également, ne recèle-t-elle pas des possibilités langagières différentes du français, et qui, peut-être, leur permet de transposer plus finement en mots la lumière d'un tableau impressionniste ?

Il est toujours question ici de culture. L'art a en effet des points communs avec les langues et leurs cultures, mais on ne saurait trouver des équivalences en tout pour passer de l'un à l'autre.

À la suite de ces réflexions et dans le cas étudié, nous pouvons conclure que l'interprétation du conférencier ne sera jamais qu'un élément d'information pour regarder une œuvre, et que l'interprétation en LSF pourrait bien en réduire encore la portée de ce point de vue ; mais la LSF, véhicule de la culture des Sourds et riche de possibilités langagières tout à fait particulières et éloignées de celle du français, ne pourrait-elle pas interpréter l'art d'une façon différente et, pour tout dire, originale ? Cet aspect sera développé progressivement au cours de nos interrogations sur l'interprétation, mais voyons tout d'abord quelques exemples auxquels l'ILS peut se trouver confronté, face au conférencier « français ».

2 : L'interprète se saisit de l'interprétation du conférencier

L'ILS face à l'adaptation culturelle

Pour bien appréhender une œuvre, il est nécessaire de connaître les circonstances qui ont présidé à sa création : qui est l'artiste, à quelle époque vivait-il, à quel courant artistique se rattache-t-il ou s'oppose-t-il ? On comprend mieux l'œuvre si l'on a des informations sur son contexte tels que des éléments historiques, artistiques ou religieux.

Si le conférencier n'est pas particulièrement informé du niveau de connaissance de son public, il risque fort de faire allusion à des notions qui ne seront pas comprises. Dans ce domaine, il n'est pas question, bien-sûr, d'affirmer des généralités sur le niveau de connaissance du public sourd ; heureusement d'ailleurs, il s'améliore progressivement

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

avec un enseignement enfin mieux adapté à sa spécificité. Il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui encore, une majorité de Sourds a des difficultés d'accès au français écrit et donc un niveau de culture générale qui peut être relativement faible. Voici quelques exemples glanés au cours de conversations avec des personnes sourdes intégrées socialement et professionnellement, qui peuvent donner un aperçu de ce niveau : pour l'une, les musées sont pleins de rois et de batailles qu'on ne connaît pas ; pour une autre, Henri IV et Louis XIV sont bien deux rois de France, mais elle fait une confusion entre leurs représentations ; pour cette autre enfin, un empereur est forcément romain, et Eugénie pourrait bien être la femme de Louis XV.

À notre sens, ce phénomène n'est pas propre aux seuls Sourds. Cette méconnaissance culturelle (de l'Histoire de France en l'occurrence) est partagée par bon nombre d'entendants peu instruits, et bien-sûr, par les étrangers. Mais ici, au cours de la visite, le conférencier, s'adressant à des Français, n'aura pas conscience que leur niveau de connaissance générale peut être plus faible que la moyenne. Il ne se sentira peut-être pas non plus à l'aise pour vérifier si son discours est bien reçu. Devant un public dont il n'a pas l'habitude et dont la langue lui est étrangère, il s'en remettra facilement, à tort, à l'interprète pour faire passer son discours. Et, on le sait, ce dernier ne va pas simplifier ou arranger ce qu'il entend ; il pourra, au mieux, tâcher de trouver le maximum de correspondances significatives pour rendre claire le commentaire. C'est-à-dire qu'il fera appel d'une part à sa propre culture pour visualiser ce dont il est question, puis appel à sa connaissance de la LSF et de ce qu'il pense connaître du savoir partagé par son public, pour passer d'une langue à l'autre ; c'est, somme toute, le propre de son métier.

L'exemple des conférenciers sourds

Une suggestion au conférencier entendant serait de s'inspirer des conférenciers sourds lorsqu'ils apportent avec eux un certain nombre d'images représentatives du contexte des œuvres. En voici un exemple dont nous avons été témoin : au début d'une visite au musée d'Orsay, dans la section « Art nouveau », un visiteur sourd intervient pour faire part de son trouble face aux premiers objets qu'il aperçoit. En lisant le programme, l'intitulé « Art nouveau » lui suggérait un nouvel art, un art contemporain, et ce n'est visiblement pas de cela dont il est question. Le guide sourd comprend la confusion

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

apportée par le mot « nouveau » ainsi que son signe «nouveau» calqué sur le terme français. Il montre alors la photo d'une œuvre de Guimard (Fig. 1, page 94) qui illustre parfaitement ce style et en profite pour mettre au point un signe avec son public. Plutôt que d'utiliser le signe « nouveau », il propose le signe que l'on pourrait transcrire en français par « ligne coup de fouet » effectivement caractéristique du décor bien visible sur la photo.

Notons que, pas plus en français qu'en langue des signes, cette notion n'est exprimée d'une façon totalement satisfaisante. En français, le mot « nouveau » n'a de sens que si on le situe dans le temps ; en l'occurrence, il faudrait dire quelque chose comme : « nouveau, après la période de style éclectique du second empire ». De plus, pour qui rencontre cette expression pour la première fois, « Art nouveau » ne comporte aucune information sur les caractéristiques de ce style, au contraire d'autres dénominations comme « Art rocaille » ou « Peinture abstraite ». De son côté « ligne coup de fouet » a la qualité propre à la langue des signes de définir les objets par leurs aspects visuels ¹¹ ; mais elle ne définit que très imparfaitement un style qui prendra de nombreuses formes différentes en Europe au cours de cette période. Comme le guide entendant, s'il devait être précis, le guide sourd ne pourrait se contenter du seul « ligne coup de fouet » ; il devrait décliner, à l'aide de reproductions ou des œuvres présentes, quelques autres aspects contradictoires de ce style comme la géométrie ou le naturalisme stylisé.

Avec cet exemple, nous voyons l'importance de la pédagogie dans une visite guidée, qu'elle soit en français ou en LSF ; pour un public sourd, cette pédagogie passe nécessairement par l'image ; elle donne également à l'ILS des références communes qui facilitent grandement la transmission du message.

Pour décrire l'œuvre, le conférencier nomme ce qui est vu

Outre les informations contextuelles, le conférencier se livre à une description de l'œuvre que l'on a sous les yeux. Pour cela il sélectionne certains éléments

¹¹ Il s'agit plus précisément de ce que Christian Cuxac appelle "un transfert de forme" dans son livre: *La langue des signes française : Les voies de l'iconicité*, Faits de langue, N° 15-16, Ophrys, 2000. Nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'iconicité de la LSF.

remarquables (formes, matières, couleur, personnages représentés ...), les montre et (ou) les nomme. Il tâche de mettre en valeur les relations et influences réciproques qui se tissent entre eux. Puisqu'il s'agit d'une description, sa tâche consiste pour une bonne part à mettre des mots sur ce qui est vu. Et ce sont ces mots qui feront l'intérêt du commentaire. Si l'œuvre représente des personnages identifiables, il les nommera : Napoléon, Aphrodite, la Vierge Marie, etc. Mais il parlera aussi d'action mouvementée, de paysage campagnard, de contraste des couleurs, d'empâtements ou de transparence, etc. Il pourra même utiliser un vocabulaire d'un niveau plus soutenu. L'ensemble de ces commentaires est un travail d'interprétation bien particulier : prendre chaque élément séparément, lui attribuer un mot, un nom, puis les associer et en dégager du sens.

L'ILS redonne une forme visuelle à ce qui vient d'être nommé

Apparemment le rôle de l'ILS reste le même que tout à l'heure, se saisir d'un discours qu'il entend et le restituer en LSF, c'est-à-dire visuellement ; mais cette fois-ci, son travail ne s'articule plus autour d'une culture qui serait plus ou moins partagée. Ce passage d'une langue à une autre, pour une description, est à la fois plus simple et plus complexe : plus simple, car ce dont le guide parle est sous ses yeux ; le travail de réflexion, d'évocation mentale de la chose, n'est plus nécessaire. Mais il est plus complexe car, en passant d'une forme linéaire et orale, celle du français, à une forme visuelle et multidimensionnelle, celle de la LSF, il se rapproche étonnamment de la forme de l'objet dont il est question : l'œuvre d'art se perçoit bien aussi visuellement en deux ou trois dimensions. Tout le talent de l'interprète va donc être, de ce point de vue, de mettre son discours en LSF en harmonie avec l'œuvre. Ce sera le sujet de notre troisième chapitre. Mais avant cela, il nous reste un dernier point à examiner, celui de la gestuelle du conférencier.

Deux gestuelles, celle du conférencier et celle de l'ILS

En même temps qu'il commente l'œuvre, le conférencier soutient, plus ou moins consciemment, son discours par un certain nombre de gestes. Il en existe quatre types : pointage avec l'index d'un aspect remarquable de l'œuvre ; reproduction mimétique de formes (« une très grande robe », « une ligne sinueuse » etc.) ; reprise de

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

la gestuelle de personnages dépeints (Posture d'humilité de la Vierge, l'enfant Jésus faisant le geste de la bénédiction, un personnage désigne quelque chose ...) ; et enfin, la gestuelle habituelle d'un entendant pour accompagner son discours, sans que celle-ci n'ait de sens particulier. L'ensemble de ces gestes sont produits au fil de son commentaire, sans aucune hiérarchie ni organisation particulière. Nous remarquons que, en ce qui concerne les guides entendants observés hors interprétation, cette gestuelle est extrêmement présente. Il faut sans doute attribuer à cela deux raisons : cette situation de conférence demande d'amplifier son expression pour être bien vu du public ; on appuie naturellement son discours par l'imitation de ce dont on parle et qui est vu par tous.

Adjoignons maintenant un interprète en langue des signes au conférencier. Il organise sa traduction à partir du discours du conférencier, mais se réfère aussi à l'œuvre vue de tous. Comme lui, il pointe les éléments et imite, spontanément et sans doute mieux, les formes et les gestes qu'il voit sur l'œuvre. Cependant, il ne produit pas de gestes emphatiques comme le conférencier, et il organise son discours signé avec la logique propre à sa langue.

C'est ainsi que la gestuelle spontanée du conférencier peut entrer en conflit avec la langue des signes de l'interprète. Le public sourd peut avoir la vision troublée par deux personnes dont les gestes seraient par moments désaccordés, mais tout de même autour de l'œuvre ; et à d'autres moments, ces deux gestuelles pourraient se faire concurrence, par leur ressemblance et leur simultanéité.

III : L'ILS face à l'œuvre

Après avoir évoqué ce qui se joue directement entre le conférencier et l'ILS, abordons maintenant l'autre versant de son travail. L'œuvre d'art, sujet du discours, impose sa présence. Puisqu'elle peut être vue de tous, elle ancre le discours dans le concret. Cependant cette simple caractéristique n'est pas le propre de l'œuvre d'art ; l'interprète le sait bien, dès lors qu'il traduit des travaux pratiques pour des étudiants : on parlera mécanique à côté d'un moteur, pâtisserie dans une cuisine, logiciel face à un ordinateur ...

Le travail de l'interprète dans un musée est tout à fait spécifique, car la nature même de l'œuvre d'art entre en résonance par bien des aspects avec la langue des signes. L'interprète, qu'il en soit conscient ou non, ne pourra pas ne pas en tenir compte. Il faut donc, maintenant, observer quels liens originaux unissent l'art plastique et la LSF. Comme dans le chapitre précédent, nous commencerons par des aspects théoriques et poursuivrons avec des exemples tirés de notre expérience.

1 : Langage artistique et langue des signes

Nous notions tout à l'heure, à propos de la langue française, que l'art remplissait les mêmes fonctions. Ce rapport est bien-sûr valable pour toutes les langues. L'art et la LSF ont donc bien en commun les fonctions de découpage du réel en éléments reconnaissables et organisés et la transmission de l'information.

Signes figuratifs et signes de la langue

L'objet figuré par l'artiste n'est pas l'équivalent d'un objet du réel. Il faut distinguer l'objet prétexte et le signe qui le matérialise dans l'œuvre. Ce signe est pourvu de la signification que lui donne le regard de l'artiste, puis celui du spectateur. Il y a donc une ambiguïté entre sa forme et son contenu. Cette ambiguïté lui confère sa qualité de

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

langage, susceptible d'interprétations multiples.

De son côté, le signe de la langue des signes n'est pas la copie conforme de l'objet qu'il signifie. Il est passé par un processus cognitif et intellectuel qui lui a donné une forme et un sens en référence à l'objet réel. Il peut ainsi également être interprété, comme on le fait pour l'art, c'est-à-dire que chacun peut le confronter à son expérience particulière.

Pour mieux saisir les possibilités langagières de ces deux signes, prenons deux exemples extrêmes : un urinoir dans les toilettes d'un restaurant est vu par tous les occidentaux contemporains exactement de la même façon : un urinoir dans les toilettes d'un restaurant. Il n'y a pas plusieurs interprétations possibles, pas de débats. Installons-le à plat dans une salle de musée, comme l'a fait Marcel Duchamp en 1919, signons-le R. Mutt, datons-le, et enfin nommons-le « Fontaine » (Fig. 2, page 95). Nous venons de faire passer un objet du réel au statut d'un objet d'art. Cet urinoir n'est plus un urinoir, mais un signe dont le référent est un urinoir ; ainsi extrait du monde réel, sa signification n'est plus aussi transparente et unique. Il peut susciter une activité intellectuelle propre au langage.

Regardons maintenant le mime Marceau ; il fait preuve d'un grand talent pour imiter avec poésie et économie de moyen les activités de la vie quotidienne. Mais, avec tout son art, ce ne sera jamais qu'une transcription la plus fidèle possible du monde réel. Il n'y a pas de transformation de forme ou de sens pour l'illustrer. Comme tous les spectateurs, nous y voyons la même chose sans que nous puissions y prendre part pour la modifier. Il n'y a donc pas de possibilité langagière. Reprenons une de ces activités, quelle qu'elle soit, exprimons-la en LSF, même de façon très imagée ; nous avons créé du sens à partir duquel un interlocuteur, connaissant le mécanisme de cette langue, peut intervenir, le modifier, le contredire etc.

Dans les deux cas, celui de l'art et celui de la langue des signes, nous avons utilisé le réel pour en extraire un signe doté d'un sens propre et autonome.

Les unités minimales

Les linguistes fonctionnalistes, tel Martinet ¹², mettent en avant la règle de la double articulation qui caractérise toute langue. Les morphèmes, unités minimales de

¹² André Martinet (1908-1998), « *Éléments de linguistique générale* », 1960.

sens d'un énoncé, constituent la première articulation. Les phonèmes, unités sonores dépourvus de sens, constituent une deuxième articulation ; ces derniers s'associent entre eux pour former un morphème. Ce système permet le meilleur rendement fonctionnel à la langue : un nombre minimum d'unité de deuxième articulation pour un nombre maximum d'unités de première articulation.

Stockoe¹³, dans les années 60 aux États-Unis, a réussi à prouver que la langue des signes répondait bien à ce critère de double articulation et était donc bien une langue¹⁴. Cependant ses successeurs ont fini par trouver un très grand nombre d'unités minimales de deuxième articulation, les chérèmes. Ils sont environ 150 et se définissent selon quatre paramètres propre à la main : La configuration, l'orientation, l'emplacement et le mouvement. Contrairement donc au nombre réduit de voyelles et de consonnes du français, la LSF, elle, met en œuvre un très grand nombre d'unités minimales dépourvues de sens.

C'est aussi le cas de l'art figuratif et de la peinture en particulier. Elle met en œuvre une grande quantité d'éléments qui, isolés, sont dépourvus de sens. Ce très grand choix est à rapprocher de celui que le locuteur en LSF a à sa disposition. On pourra objecter que la peinture utilise un petit nombre de couleurs ; les pigments naturels fournissent des couleurs issues du spectre, dont le nombre est plus proche de celui des voyelles et consonnes que des chérèmes. Cette observation ne concerne plus la peinture contemporaine, qui à partir de la moitié du XIXe siècle a vu s'élargir son choix de couleurs grâce à l'apport de la chimie.

La LSF et la peinture ont donc également en commun d'avoir à leur disposition une très grande variété d'unités combinables, beaucoup plus qu'une langue orale, pour transmettre l'information.

¹³ William Stokoe (1919-2000), Professeur de littérature à Gallaudet, publié dans Sign Language Studies.

¹⁴ Aujourd'hui Christian Cuxac (cf. : opus cité supra) ne considère pas ce critère de la double articulation comme le plus approprié pour parler de la LSF, mais retient plutôt celui de son iconicité ; nous l'exposerons en deuxième partie en montrant sa pertinence pour parler de la peinture des Temps modernes.

Formes

Le rôle des formes est prépondérant dans l'art plastique comme dans la LSF. Dans le premier, elles sont parmi les premiers éléments que l'artiste combine, quels que soient leurs matières ou leurs supports, pour exprimer sa vision. Ne dit-on pas : « l'œuvre prend forme » quand on commence à y percevoir un sens? Du côté de la LSF, nous nous exprimons, pour une bonne part, en décrivant des formes éphémères dans l'espace. C'est, précisément, ce que Christian Cuxac appelle «transfert de forme»¹⁵, lorsque la main, selon la forme et le mouvement qu'on lui donne, représente tel objet ou tel être vivant participant à une action.

Abstraction

Nous avons relevé tout à l'heure la différence, du point de vue de l'abstraction, entre langues orales et art figuratif. La LSF, elle, comme l'art figuratif, intègre des éléments qui ne sont pas tous du même niveau d'abstraction. Elle se déploie du plus haut niveau d'iconicité, où le locuteur devient le personnage de l'action décrite, jusqu'au plus faible niveau d'iconicité ; c'est le cas de certains signes standard dont le référent dans le monde est difficile à percevoir¹⁶.

Espace et temps

Nous avons observé tout à l'heure que le spectateur d'une œuvre d'art peut l'envisager de façon progressive : il perçoit d'abord globalement tous les éléments qui la composent dans un espace à deux ou trois dimensions ; puis, il peut en examiner successivement chacun des éléments. Il peut ainsi passer de l'ensemble au détail, et s'en imprégner à son rythme, rapidement ou progressivement.

En LSF, les éléments de la langue se présentent à nous dans un espace à trois dimensions, et le temps participe aussi à leurs combinaisons puisque l'on peut en produire et en percevoir plusieurs en même temps ou les uns à la suite des autres. Sur ce point de l'organisation dans l'espace et dans le temps, la LSF a donc des affinités avec la perception de l'art plastique.

¹⁵ Christian Cuxac, cf. : opus cité supra.

¹⁶ Nous reviendrons sur ces notions dans le chapitre sur l'iconicité.

Familiarité langagière

Si l'art et la LSF ont donc bien une familiarité par leurs structures de base, l'utilisation des signes et des formes, l'ensemble de ces points communs a un but commun, la production de sens.

Face à l'œuvre d'art, l'ILS est ainsi le maître d'œuvre d'une production originale : il doit accorder sa langue, avec l'objet dont il parle, alors que tous deux utilisent un grand nombre de stratégies communes. Comment donc, en évitant la redondance, utiliser ces atouts pour mettre l'œuvre en valeur par l'éclairage particulier que lui offre la langue des signes ?

2 : L'œuvre guide la production de l'ILS

Une forme et un sens

L'interprète, pour produire son discours, s'appuie naturellement sur ce qu'il voit de l'œuvre : elle lui indique l'organisation, les formes et les lignes. Cet accompagnement se fait d'autant plus facilement que beaucoup des éléments qui structurent sa langue et l'œuvre, rentrent en résonance comme nous venons de le voir.

Le risque de redondance, évoqué plus haut, serait celui d'une imitation : telle forme, telle attitude d'un personnage représenté, reproduite exactement. Elle n'apporterait alors aucune information supplémentaire au public. Or, comme le contre-exemple du mime Marceau le montrait, la LSF, elle, produit du sens qui peut être interprété. En conséquence, le locuteur, même s'il a le sentiment de calquer ses gestes sur des formes visibles, apportera des informations pertinentes et susceptibles de débat. La moindre de ces informations sera d'isoler justement une forme, ou un autre aspect de l'œuvre, pour en souligner sa singularité et ainsi attirer l'attention du public dont l'œil est moins exercé. Une autre information est celle du point de vue du locuteur apporté par son engagement dans le discours. Ce point de vue peut être celui de la plus grande objectivité possible : « Ce personnage se livre à telle activité dans tel lieu. » ; Mais ce point de vue peut, à l'inverse, assumer la subjectivité de celui qui veut faire partager son enthousiasme au

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

public : « Regardez comme ce bonhomme avec cette allure si étrange s'y prend curieusement dans ce drôle d'endroit ! ». Dans le premier cas, le locuteur établira une distance avec sa production en se cantonnant le plus qu'il peut dans un répertoire de signes standard, alors que, dans le second, il mettra en jeu beaucoup plus d'iconicité ¹⁷. Le lecteur ne pratiquant pas la LSF comprendra sans doute mieux ces possibilités langagières quand nous aborderons l'exemple de la peinture d'histoire dans le dernier chapitre de ce mémoire.

L'exemple de l'atelier Brancusi

Un exemple peut toutefois, dès maintenant, illustrer très simplement notre propos. Il est issu, cette fois encore, d'une visite présentée par un conférencier sourd à un groupe de sourds, dans laquelle nous étions simple visiteur. Il s'agit de « l'Atelier Brancusi » (Fig. 3, page 96). Le Centre Pompidou a reproduit, presque à l'identique, l'atelier du sculpteur tel qu'il se présentait impasse Ronsin à Paris en 1920. Deux aspects, dans cette visite, sont particulièrement intéressants : les sculptures ont des formes extrêmement stylisées, des lignes pures tendant vers l'abstraction ; les matériaux sont souvent traités de façon très lisse, parfois brillante. C'est la prépondérance d'une forme très lisible qui caractérise donc ces œuvres. Le deuxième point intéressant est que tout se passe derrière une vitre. En effet il n'est pas possible de laisser le visiteur déambuler dans l'atelier même, espace trop restreint et très encombré d'œuvres. Il est donc présenté aux visiteurs sur plusieurs côtés derrière des vitres, à la manière, si l'on ose la comparaison, d'un aquarium .

Comment, dans cette accumulation de sculptures visibles de loin, en distinguer une et la mettre en valeur ? Le conférencier sourd utilise naturellement les ressources les plus iconiques de sa langue (particulièrement les transferts de forme déjà évoqués) pour exprimer ce que nous pourrions traduire laborieusement en français par : « Au fond, à gauche, à côté de la grande colonne, derrière la petite tête, cette sculpture dont la base est ronde puis s'étire gracieusement en une sorte de cône vers le haut pour finir comme une virgule ; voyez comme le marbre est lisse à force de polissage et comme la lumière s'y reflète etc. »

¹⁷ Ibid

Notre conférencier, lui, n'aura eu besoin que de quelques signes pour décrire la place de l'œuvre par rapport aux autres, sa forme, sa matière, et apprécier ses qualités plastiques. Avec cet exemple très simple, on saisit ainsi un peu mieux l'apport original de la LSF pour parler d'art, grâce à leurs affinités que nous avons mise en lumière dans la première partie de ce chapitre.

IV : L'ILS entre le discours oral et l'œuvre

Jusqu'à présent nous avons observé comment l'ILS pouvait se situer dans une visite-conférence ; d'abord physiquement, puis à l'écoute du discours du conférencier, et enfin face à l'œuvre. Sa préoccupation sera finalement, tout en restant fidèle au contenu du commentaire, d'utiliser au mieux les ressources de la LSF face à l'œuvre. Quelles stratégies peut-il adopter pour concilier l'un et l'autre?

Pour répondre à cette question, nous rapprocherons d'abord rapidement nos constats : en abordant une œuvre, le français et la langue des signes n'ont pas toujours le même regard et les mêmes facultés langagières. Puis nous poursuivrons notre réflexion en nous aidant d'exemples vus chez des conférenciers sourds.

1 : Perception de plusieurs messages

Lors d'une visite-conférence, le public reçoit deux messages en parallèle, l'un parlant de l'autre ; d'une part, le français pour les entendants, ou la LSF pour les Sourds, et l'œuvre d'autre part.

La réception de la langue orale consiste à la découper afin de reconnaître des éléments conventionnels, d'identifier des termes de même nature, puis à les confronter à son expérience. On passe du détail à l'ensemble. L'imagination intervient pour matérialiser une image dont tous les éléments ont été énumérés avec le même degré d'abstraction. Lorsqu'on regarde une œuvre d'art, au contraire, on va de l'ensemble au détail ; il faut d'abord explorer l'ensemble de la figuration, puis déceler le degré d'abstraction, de réalité et d'invention des éléments qui sont associés et confrontés. Face à un discours en LSF, enfin, le mécanisme de perception emprunte sa rigueur et sa richesse aux deux précédents ; l'image ¹⁸ est déjà imaginée sous nos yeux; il s'agit à la fois de la découper et d'en identifier les termes, mais également de l'envisager dans son ensemble avec des éléments qui ont un degré variable de ressemblance avec le monde réel.

L'interprète va donc recevoir en même temps deux messages aux structures

¹⁸ Le terme "image" en LSF prend le sens d'une organisation de plusieurs signes, alliés à l'expression du visage et au regard, formant un sens global : une action, une idée, une description ...

très différentes, le discours du conférencier et l'œuvre, puis en produire un autre, son interprétation, qui emprunte, selon ses aspects, à l'un ou l'autre.

Les Sourds regardent deux messages alternativement, l'interprétation en LSF et l'œuvre, contrairement aux entendants qui peuvent à la fois entendre un message et en voir un autre. Ils doivent donc faire un effort de mémorisation pour lier l'un et l'autre. Mais celui-ci est facilité grâce aux concordances que nous venons de décrire entre l'art et la LSF ; cet effort est sans doute moins grand que celui que les entendants auraient à faire s'ils devaient d'abord écouter, ce qui implique une mémorisation active, puis regarder.

2 : Les néologismes

Stratégie des conférenciers sourds

Nous évoquions tout à l'heure, à propos de l'adaptation culturelle, l'exemple de l'expression « Art nouveau ». Le conférencier sourd avait introduit, en s'aidant d'une photo, l'expression signée « Art ligne coup de fouet ». Cependant tout en produisant ces signes, il articule « art nouveau » sans y mettre de voix. Ce procédé est atypique, car si l'on articule certains mots français, c'est qu'ils correspondent directement aux signes que l'on produit simultanément. Sans entrer dans une analyse détaillée de ce phénomène, on peut dire qu'il peut être utile pour le locuteur s'il pense que le sens de son signe n'est pas suffisamment précis ; en rajoutant l'articulation du mot français, il s'assure que le sens qu'il souhaite faire passer sera bien compris. Le récepteur du message, lui, aura recours à la lecture labiale en parallèle à sa réception du signe. Ici, notre guide, articulant « art nouveau » tout en signant « art ligne coup de fouet », insiste sur la création d'un signe qui correspond à un sens bien particulier ; il ne s'agit pas d'un art neuf ou récent, pas plus que d'un art que l'on réaliserait à coup de fouet. Si, à l'avenir, ce signe est bien compris et repris par la communauté sourde, on peut penser que l'articulation « nouveau » sera superflue ; l'expression signée « Art ligne coup de fouet » sera devenu suffisamment riche de sens ; il renverra à chacun le même concept, celui que renvoie actuellement l'expression française « Art nouveau ».

Revenons maintenant à l'exemple de l'atelier de Brancusi. Le conférencier

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

propose assez rapidement l'attribution d'un signe au sculpteur, c'est-à-dire un nom en langue des signes ¹⁹ : comment le désigner autrement qu'en épelant son nom, ce qui est fastidieux pour le locuteur et pour le public ? Notre groupe se trouve justement dans l'entrée, à côté d'un « Phoque », sculpture aux formes stylisées, rondes, lisses et élancées (Fig. 4, page 96) ; le guide nous explique qu'elle peut être considérée comme emblématique de l'œuvre de l'artiste. Il nous propose donc d'attribuer à Brancusi le signe que l'on peut transcrire par « Volume cylindrique s'étirant en biais ». Il se réalise simplement et peut vite se synthétiser, c'est-à-dire perdre une partie de sa référence à l'objet réel pour ne plus signifier que le nom de l'artiste. Notre conférencier a donc, très naturellement, profité de l'affinité de la sculpture avec sa langue, sans passer par la langue française.

Pourtant, en désignant l'artiste par « Volume cylindrique s'étirant en biais » il articule le nom « Brancusi » ; il fait donc aussi référence à la forme orale du nom. Nous venons de voir que, pour « Art ligne coup de Fouet », l'articulation du mot français « nouveau » permettait d'éviter les malentendus. Pour « Brancusi » en revanche, ni le signe synthétisé « Volume cylindrique s'étirant en biais », ni le concept « Brancusi » ne prête à confusion. Il s'agit cette fois d'une habitude quasi systématique dans la communauté sourde, d'articuler le nom de la personne en même temps qu'on la désigne par son signe, ce qui évite toute ambiguïté. En effet, un même signe peut être porté par plusieurs personnes, ou cette personne n'est pas également connue par tous les participants d'une rencontre. Dans notre cas, le nom de l'artiste n'est pas familier du public et son signe est atypique ; il est donc nécessaire de bien préciser de qui l'on parle.

L'ILS peut-il introduire un néologisme ?

Plaçons nous maintenant dans la situation de l'ILS au côté d'un conférencier entendant, parlant d'Art nouveau. Que va-t-il traduire ? Même en faisant appel, comme nous le disions plus haut, à sa propre culture artistique, et à ce qu'il pense connaître du savoir partagé du public sourd, il n'aura pas de solution toute faite ; il devra choisir entre le

¹⁹ Le nom en langue des signes n'est pas une traduction du nom en langue orale que l'on épelerait ; c'est un signe attribué par la communauté sourde en fonction de critères variés : une caractéristique physique ou de comportement, une fonction sociale etc.

signe « nouveau » et le néologisme « ligne coup de fouet ». Mais l'un comme l'autre ne sont pas satisfaisants pour lui comme pour son public.

Lui-même aura le sentiment de trop « coller » au français avec le signe correspondant à « nouveau », car il évoque trop simplement une nouvelle chose sans la référence à ce style, que l'entendant cultivé perçoit lorsqu'il entend les deux mots associés : « art » et « nouveau » ; ce signe « nouveau » risque donc fort de ne rien évoquer ou même d'induire un contre sens comme dans l'exemple cité plus haut. S'il choisit l'expression signée « Art ligne coup de fouet », en articulant tout de même «nouveau», il devra prendre un air très assuré pour l'imposer et masquer le fait que ce signe n'est pas encore, ou ne sera peut-être jamais, validé par la communauté sourde. Ce néologisme sera sans doute pertinent et conforme à l'idée qu'il se fait de la langue, mais risque fort de troubler la partie du public sourd familiarisé avec l'expression française « Art nouveau » et qui l'exprimerait sans doute spontanément par les signes «art » et «nouveau». Si un guide sourd a la possibilité et la légitimité pour l'introduire, l'expliquer et le valider, l'interprète, lui, n'en a aucune. S'il introduit ce nouveau signe, il prend la responsabilité de l'imposer comme un fait acquis. De plus dans sa position, celle de rester fidèle au conférencier entendant, il n'a aucune liberté pour l'expliquer comme l'a fait le conférencier sourd. Il pourra même difficilement se retrancher derrière un « Je l'ai vu chez un guide sourd » ou « Vous allez voir au cours de la visite que cette ligne est caractéristique de ce style », au risque de faire une digression en aparté qui échapperait à la compréhension du conférencier entendant.

En revanche, dans notre autre exemple, l'atelier Brancusi, l'interprète pourrait proposer plus simplement le signe « Volume cylindrique s'étirant en biais ». En effet, il lui suffirait, dans le hall d'entrée, tout en réalisant ce signe et en articulant le nom «Brancusi» de porter clairement son regard sur la sculpture emblématique de l'artiste, « le Phoque », et de revenir rapidement au public. Ce simple aller-retour du regard, appuyé par une mimique signifiant une sorte d'aparté concernant uniquement la langue, donnerait l'explication du choix de ce signe pour désigner l'homme. Il devrait paraître à tous évident pour ne pas susciter de questions hors du sujet de notre conférencier.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

3 : Quelle langue ?

Nommer l'artiste

Dans l'atelier Brancusi, nous remarquons qu'au cours de la visite, bien qu'il ait introduit le signe pour désigner l'artiste avec des explications claires et motivées, notre conférencier sourd ne s'y tient pas strictement : il alterne ce signe avec un autre signe : le « B » en dactylographie, première lettre du nom, doublé de l'articulation de «Brancusi»²⁰. Cette deuxième version est en réalité la première, puisque avant même de commencer sa visite, il l'avait désigné de cette façon. Il était logique, face à un public supposé ne connaître cet artiste que par son nom lu sur un dépliant, de l'aborder à partir de là : son nom écrit et lu commence par un B, alors, par souci d'efficacité, il le désigne par son initiale. Il rajoute spontanément, sans la voix, l'articulation de ce nom que le public lira sur ses lèvres parallèlement à la saisie visuelle de la lettre « B ». Avec le contexte (le dépliant, le lieu), il est sûr d'être compris. Une autre justification à cette alternance de signes pour désigner l'artiste peut être que le signe « Volume cylindrique s'étirant en biais », même synthétisé, n'est pas si facile à réaliser ; il est également très proche par sa forme de celles des œuvres dont on parle, donc susceptible d'entraîner une confusion : parle-t-on de l'artiste ou de l'une de ses œuvres?

Rester fidèle à la culture d'origine et innover en LSF

Avec ces exemples, mais d'une façon générale durant toutes les visites auxquelles nous avons pu assister, nous notons que les conférenciers sourds apparaissent en quelque sorte « tiraillés » entre deux partis : le premier les pousse à s'exprimer avec toute la richesse de la LSF, mais le second les fait revenir vers une langue des signes proche du français, c'est-à-dire en lui empruntant sa forme. Il faudrait leur poser la question, mais il est fort probable qu'ils expliqueraient ce va et vient de plusieurs façons : ils sont face à un public qui vient en grande partie pour profiter de la possibilité d'une visite en LSF, ce qui n'est pas si courant, et ils savent que cette langue

²⁰ La dactylographie est l'alphabet en LSF. Si la personne sourde estime que le mot français est suffisamment connu de son interlocuteur, qu'il est capable de le lire sur les lèvres et qu'elle n'a pas à sa disposition de signe correspondant, elle choisira ce procédé économique.

s'adapte formidablement bien à leurs commentaires ; mais ils doivent tenir compte d'un public aux parcours variés : éducation oraliste, donc familier du français oral, ou éducation dans l'affirmation de la culture sourde et de sa langue, donc plus sensible à l'expérience visuelle ; enfin, eux-mêmes ont peut-être eu une éducation oraliste et suivi des études d'histoire de l'art en français sans recours à l'expression en LSF ²¹ ; il n'est pas si facile, dans ces conditions, de renoncer complètement au français.

Dans nos deux exemples, ils ont spontanément introduit des nouveaux concepts par un emprunt à la langue orale, puis en ont proposé une version en LSF. Ils n'ont pas choisi la stratégie inverse : faire d'abord confiance à la LSF, en proposant un signe qui s'appuierait sur la forme caractéristique d'une œuvre, et vérifier s'il est bien compris ; si nécessaire, ils pouvaient toujours faire référence au nom en français.

On voit donc que même du seul côté du locuteur en LSF, c'est-à-dire sans la contrainte d'une interprétation, l'introduction de nouveaux concepts se fait progressivement dans une langue des signes qui emprunte d'abord au français. Ensuite, les possibilités langagières de cette langue peuvent être pleinement exploitées pour produire un discours sans plus de référence au français.

Cette remarque ne vaut que pour les conférenciers sourds dont nous avons suivi les visites dans les musées d'art parisiens. En effet dans un autre domaine comparable, les animations en LSF du Musée des Sciences et de l'Industrie de la Villette, il semble que le recours au français soit moins fréquent. Puisque ce n'est pas le domaine étudié, bornons-nous à quelques hypothèses pour l'expliquer : ces animateurs sourds sont reconnus par la communauté sourde comme de très bons locuteurs en LSF. De plus, quelle que soit leur maîtrise du français, ils semblent bien différencier les deux langues, ou plus exactement leur langue des signes n'est pas influencée par le français, c'est-à-dire qu'ils n'y font pas d'emprunts volontaires ou involontaires. Enfin, leur travail de préparation se fait sans doute directement en LSF, sans se référer directement à un texte français.

Deux interprétations à visées différentes

En décrivant les stratégies des conférenciers sourds, on l'aura compris, nous

²¹ C'est-à-dire qu'ils ont probablement suivi leurs études sans recours à un interprète, ni pour assister au cours en français oral, ni pour faire des exposés en LSF au cours des travaux dirigés.

avons mis en évidence les choix, les compromis, auxquels l'ILS est confronté lui-même. Nous allons illustrer la stratégie générale qu'il pourra adopter en reprenant l'exemple de Brancusi et analyserons particulièrement ce que l'interprète peut proposer lorsqu'il s'agit de nommer des artistes ou des personnages représentés dans un tableau.

De notre point de vue, l'ILS ne pourra pas se permettre la licence de désigner les personnes (artistes ou personnages) en initialisant un nom et en l'articulant. Cette «économie» si proche du français serait d'autant moins acceptable qu'il peut facilement utiliser l'œuvre devant lui comme support. Il devra d'abord évaluer quel est le sens à faire passer : le nom de la personne en langue orale est-il indispensable à connaître dans la logique du commentaire ? Si oui, Il faudra l'épeler. Au contraire, son nom est avancé, faute de trouver une autre désignation, mais il n'apporte aucune information pertinente, qu'il soit connu seulement des spécialistes, ou qu'il le soit universellement ? L'ILS choisira alors de le désigner par une caractéristique visuelle : «Celui qui est revêtu du manteau drapé bleu» pour désigner, par exemple, tel compagnon du héros ; ou « Celle qui a la tête inclinée et un léger sourire avec un bébé dans les bras » pour la Vierge Marie.

Il est possible, malgré tout, qu'il ne choisisse pas et propose l'une et l'autre solution : commencer par épeler le nom, puis le désigner par son apparence. Nous pouvons nous interroger sur cette dernière option : est-ce par souci de satisfaire tout le monde, ou pour se rassurer ? En épelant le nom, il est fidèle au conférencier et contente ceux, parmi le public, qui ont un bon niveau de français et de culture ; il ne risque pas non plus leurs reproches s'ils ont perçu d'une façon ou d'une autre qu'un nom était prononcé. En désignant par la forme visuelle, il séduit ceux qui privilégient la langue des signes dans ce qu'elle a de plus iconique. Les premiers comme les seconds pourront lui savoir gré de ses efforts pour que chacun y trouve une satisfaction. Mais à trop vouloir en faire, ne va-t-il pas submerger d'informations son public ? Ne va-t-il pas le contraindre à faire un choix à sa place, au détriment du confort et du plaisir de se laisser guider par un discours clair et assumé ?

En définitive l'ILS aura toujours à l'esprit qu'il doit se situer entre deux partis : transmettre une culture orale et écrite, ou partager une expérience visuelle ? Quelle visée défendra-t-il au cours de son interprétation ? Une première privilégierait la source, la culture française, en supposant que le public en a une bonne connaissance et qu'il en attend une interprétation au plus près. Une deuxième privilégierait les affinités de la

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

langue d'arrivée avec l'œuvre, en supposant que le public attend de la visite, non pas des références culturelles, mais un enrichissement personnel de sa sensibilité de spectateur par le partage d'une expérience visuelle.

C'est finalement cette deuxième forme d'interprétation que nous tentons d'explorer pas à pas au cours de ce mémoire.

Une préparation spécifique

Pour s'assurer de la réussite de la visite le conférencier entendant apportera des représentations illustrant le contexte des œuvres, comme nous l'évoquions plus haut ; il sera ainsi assuré de mieux se faire comprendre en s'y référant dans son explication ; il ne devra pas non plus hésiter à désigner du doigt tous les personnages ou objets dont il parle, visibles sur l'œuvre. De cette façon, la tâche de l'interprète sera grandement facilitée : il y trouvera plus facilement des correspondances dans la langue d'arrivée, sans référence à la langue de départ et sans avoir à les chercher et les désigner lui-même sur l'œuvre ou à faire uniquement appel à sa culture.

Au cours de la préparation de son intervention, l'ILS aura réfléchi au choix d'interprétations possibles. Il est probable qu'au cours de la visite, ou même avant qu'elle ne démarre, il aura également pu évaluer la demande du public. C'est ainsi qu'il proposera une interprétation qui pourra évoluer au cours de la visite. Mais on sait également qu'une bonne préparation ne met pas l'interprète à l'abri des surprises comme par exemple un conférencier qui ne se tient pas à ce qui était prévu, un public dont les réactions sont très déstabilisantes, des conditions de visite particulièrement fatigantes, etc.

Conclusion de la 1ère partie

Dans cette première partie, nous avons mis en évidence l'exercice très particulier qu'est l'interprétation dans les musées. L'interprète se retrouve à un carrefour et il doit composer avec plusieurs interactions. Le conférencier a sa propre perception de l'œuvre, faite de sa sensibilité et de son savoir dont il livre une interprétation spécifique en français oral. L'ILS se situe d'abord sur ce versant, aidé le cas échéant de sa propre connaissance du sujet, mais il ne peut échapper à l'autre versant, celui des affinités entre la LSF et l'œuvre d'art. Son interprétation sera, de ce fait, un perpétuel compromis ou un juste équilibre entre ces deux aspects. Le public sourd, lui, à côté de sa propre réception de l'œuvre, reçoit celle du conférencier, qui ne lui arrive pas directement, puisque traduite en LSF. Il aura peut-être la sensation en regardant l'interprète que sa langue n'est pas exactement conforme à ce qu'il exprimerait, lui, spontanément face à l'œuvre, c'est-à-dire que l'ILS ne profite peut-être pas assez de ses affinités de la langue avec l'œuvre. Mais, à l'inverse, les sourds pourront aussi y apprécier une sensibilité et un savoir propre à la culture des entendants. Le conférencier entendant n'aura conscience ni des choix ou compromis de l'interprète, ni des attentes diverses du public. S'il ne peut pas évidemment contrôler la traduction, il ne devra pas avoir la sensation que l'interprète ou le public lui «échappent».

Dans tous les cas, l'équilibre est à trouver : si l'interprète choisit de se rapprocher plus de l'œuvre, privilégiant sa réception visuelle, il courra le risque d'une trop grande adaptation culturelle. Il prendra ainsi une grande liberté par rapport au discours source, ainsi qu'une importance visuelle trop grande au détriment du conférencier. Si, à l'inverse, il choisit de prendre moins de risques, c'est-à-dire de tenir compte essentiellement de ce qu'il entend, le conférencier aura en face de lui un public sans doute passif ou peu intéressé. Dans les deux cas, le guide sera déstabilisé et appauvrira son commentaire et sa relation avec le public.

C'est donc finalement l'interprète, seul conscient de la situation, qui va déployer beaucoup plus d'énergie qu'à l'habitude pour que les nécessaires compromis soient acceptables à la fois par le public sourd et le conférencier.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

2ÈME PARTIE : INTERPRÉTER LA PEINTURE FIGURATIVE

Nous venons de mettre en évidence au cours de notre première partie, quelles affinités la LSF entretient avec les arts plastiques, et comment l'ILS peut en tirer parti. Il nous paraît intéressant, maintenant, de se pencher sur le cas de la peinture figurative occidentale. En effet, la langue des signes française se caractérise principalement par son iconicité, alors que la peinture occidentale s'est développée pendant de nombreux siècles sur un principe : l'imitation de la nature. Dans un premier chapitre, nous allons donc, après les avoir définies, rapprocher ces deux notions pour voir ce qu'elles ont de commun. Dans les deux chapitres suivants, nous situant toujours du point de vue de celui qui doit faire passer du sens depuis le français vers la LSF, nous tâcherons de mettre en lumière comment, alors que la culture des langues orales et écrites imprègne ces œuvres, la LSF peut se les approprier.

I : Iconicité et imitation de la nature

1 : Iconicité de la LSF

Un lien de ressemblance entre un signe et un référent

La LSF se caractérise principalement par son iconicité. Nous nous bornerons ici à en exposer rapidement les grands principes, en privilégiant les aspects qui seront utiles à la poursuite de notre raisonnement.

Ce sont principalement les récents travaux de Christian Cuxac²² qui ont mis en lumière la structure fortement iconique de la LSF²³. Il définit l'iconicité comme un lien de ressemblance entre un signe et un référent. Ce lien de ressemblance direct est plus ou

²² Christian Cuxac, cf. : opus cité supra.

²³ Il s'agit bien de langue des signes « française », d'autres LS, l'American sign language par exemple, n'ont pas, à notre connaissance, autant ce caractère d'iconicité.

moins étroit entre la chose du monde, c'est-à-dire le référent, et le signe qui s'y rapporte. En d'autres termes, l'iconicité est un système symbolique qui construit du sens à partir d'une expérience vécue ou imaginaire. Selon C. Cuxac, la LSF est constituée d'un tronc commun iconique et d'une bifurcation en 2 répertoires : les structures de grande iconicité, et les signes standard.

Les structures de grande iconicité²⁴

Les structures de grande iconicité, le premier répertoire, ont une visée illustrative. Elles sont appelées « transferts » et sont au nombre de trois :

1 : Le transfert de forme ou de taille, d'objet vivant ou non. C'est essentiellement la main qui, selon la forme et le mouvement qu'on lui donne, décrit la taille ou la forme de tel objet ou être vivant participant à une action. C'est ce type de transfert que nos guides sourds ont utilisé, dans nos exemples, pour « Art ligne coup de fouet » ou « Volume cylindrique s'étirant en biais ».

2 : Le transfert situationnel permet d'exprimer le déplacement d'un être ou d'un objet par rapport à un locatif stable. L'action est essentiellement marquée par les mains. Ce transfert permet de visualiser une scène comme si elle était vue de loin. Le locuteur a du recul par rapport à ce qu'il dit. Il y a peu d'investissement corporel.

3 : Le transfert personnel, enfin, est une prise de rôle du locuteur. Il devient lui-même le personnage (ou l'animal ou même l'objet !) qui agit dans le récit. Tout le corps du locuteur est occupé par le rôle, sans le recul du transfert de situation. Nous verrons, au moment d'analyser certaines œuvres, que le transfert personnel fait partie plus généralement des transferts de personnes qui en comptent d'autres comme le stéréotype de transfert personnel ou l'aparté ; nous verrons également que, grâce à ces structures de grande iconicité, la lecture de certaines œuvres est particulièrement originale.

Les signes standard

Dans le deuxième répertoire issu de la bifurcation évoquée plus haut, C. Cuxac range les signes standard ou génériques. Il n'y a pas là de visée illustrative. L'iconicité y

²⁴ Pour définir ce répertoire, nous nous sommes aidés également des recherches de Marie-Anne Sallandre : *Va et vient de l'iconicité en langue des signes française*, Aile, N°15, 2001.

est présente mais beaucoup moins que dans le premier répertoire et parfois sous forme de traces difficilement repérables. Ses signes peuvent être assimilés à du simple vocabulaire ; c'est-à-dire qu'ils sont susceptibles d'évolution et ont une certaine autonomie.

De l'un à l'autre

C. Cuxac met en évidence l'activité du locuteur qui passe constamment d'un répertoire à l'autre. Dans chacun de ces répertoires, le regard et les mimiques faciales participent à la construction du sens et permettent également le passage de l'un à l'autre. Le locuteur, pour rendre compte de ses expériences du monde, choisit laquelle sera iconisée, et laquelle n'a pas besoin de l'être ; en activité de récit, par exemple, les structures de grande iconicité sont plus nombreuses.

Enfin, cette iconicité n'est pas synonyme de transparence de sens. La LSF donne à voir, mais elle est une langue arbitraire, c'est-à-dire qu'elle s'est construite par conventions implicites entre les personnes qui l'utilisent.

2 : L'imitation de la nature dans la peinture figurative

L'imitation de la nature est la capacité à observer la réalité et à la reproduire. Concrètement pour un artiste, c'est la tentative de figurer avec le plus de vérité possible le corps humain, les paysages, les objets mais aussi les émotions. Nous présenterons très succinctement les différents aspects de cette question au cours de l'histoire de l'art en tâchant d'en dégager les aspects utiles à notre propre réflexion.

Dès l'Antiquité, l'imitation est une préoccupation commune à tous les artistes. Ainsi, selon Horace²⁵, la « mimésis », ou art d'imiter la nature, est le propre de la poésie et des arts visuels. Les peintres et les poètes ont droit à la liberté d'imagination, pourvu que les éléments du récit restent probables et convenables, en adéquation avec les objets de la nature : « Ut pictura poesis », que l'on pourrait traduire par : « La peinture est une poésie muette ».

²⁵ Horace, *L'art poétique*, 1er siècle ap. J.-C.

Cependant, c'est à partir du Trecento²⁶ puis au cours de la période des Temps modernes²⁷, que l'imitation devient un des principes essentiels de l'art de peindre ; elle est véritablement la fonction et l'objectif de la composition. Nous allons donc envisager l'évolution de cette notion, jusqu'à une certaine formalisation au cours du XVIIe siècle en France.

De Giotto au début de l'abstraction

On admet que le précurseur de la peinture des Temps modernes est Giotto²⁸ au tournant du XIIIe et du XIVe siècle en Italie. C'est lui qui redécouvrit l'imitation de la nature en peignant ses fameuses fresques, notamment dans la cathédrale d'Assise pour ne citer que les plus connues. En effet, il arrive après environ neuf siècles de «Moyen Âge» au cours desquels l'imitation de la nature ne fait plus partie des préoccupations artistiques. Il est donc le premier à renouer avec cette culture que l'Antiquité Grecque et Romaine avait portée à son apogée. Le détail d'une de ses fresques (Fig. 5 page 97) montre une grande attention à l'expression de la tendresse entre les deux époux, grâce aux positions des corps, des mains, des visages et aux regards. Quant à la fin de cette prédominance de l'imitation, on peut la situer avec les débuts de l'abstraction au début du XXe siècle.

Depuis Giotto donc, l'imitation de la nature est un des critères majeurs de jugement de la qualité d'un peintre. Boccace loue Giotto pour son talent à peindre les choses avec une ressemblance si exacte que l'on « prend pour la réalité ce qui n'est qu'une peinture »²⁹. Mais c'est réellement au cours du XVe siècle que cette question commence à faire débat et être théorisée. Alberti en pose les bases : L'imitation de la nature doit être au service de la narration ; les « mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps » ; « L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les

²⁶ Le XIVe siècle en Italie.

²⁷ Les Temps modernes en histoire de l'art désignent la période s'étendant de la chute de Constantinople, qui marque au milieu du XVe siècle la fin de l'Empire d'Orient, à la Révolution française.

²⁸ Giotto, Italien, Colle di Vespignano, Toscane 1266 ? – Florence 1337.

²⁹ Boccace, écrivain Italien (1313-1375), *Le Decameron* VI,5.

hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme »³⁰.

On peut donc raconter une histoire en peignant des hommes dont les corps sont capables d'exprimer des sentiments.

Nature et nature idéale

Alberti, en recommandant une juste mesure entre l'imitation de la nature et l'imitation d'une nature idéale, pose pour la première fois le débat. Dès lors toute la peinture moderne se posera la question de savoir quelle nature imiter : la nature visible sous notre ciel, fruit d'une observation impartiale ? Ou un sentiment mystique du monde, une nature telle que l'on aimerait qu'elle soit, telle qu'elle devrait être ? Il va de soi que les artistes, avec leur liberté d'invention, produiront des œuvres plus nuancées que ce débat qui oppose volontairement les deux visions.

Car la réalité peut être reproduite selon des critères plus ou moins conventionnels, qui évoluent avec les sociétés qui les utilisent. De Caravage à Courbet en passant par Rembrandt³¹, on a voulu imiter la nature avec réalisme pour exprimer une vision du monde sans concessions. Avec une vision opposée, de Raphaël à Ingres³², les artistes ont peint un univers plus en accord avec des conventions culturelles dont les sources remontent aux Antiques, tels que des gestes rhétoriques (que nous aborderons plus en détail au chapitre suivant) ou la « beauté idéale ». Les sculpteurs Grecs seraient parvenus à cette beauté idéale par une sélection dans la nature ; ils étaient supposés choisir dans un échantillon de belles femmes la partie du corps la plus parfaite de chacune, et en réaliser une synthèse pour créer leurs statues³³. Avec la philosophie néoplatonicienne de la Renaissance italienne, cette beauté idéale trouvait sa source en

³⁰ Leon Battista Alberti, cf. : opus cité supra. Nous en avons reproduit des extraits plus substantiels en exergue page 5.

³¹ Michelangelo Merisi dit le Caravage, Italien, Caravaggio 1573 – Porto Ercole 1610.

Courbet, Français, Ornans 1819 – La Tour de Peilz (Suisse) 1877.

Rembrandt, Hollandais, Leyde 1606 – Amsterdam 1669.

³² Raphaël, Italien, Urbino 1483 – Rome 1520.

Ingres, Français, Montauban 1780 – Paris 1867.

³³ Remarquons que les Antiques dont pouvaient s'inspirer les peintres des Temps modernes n'étaient connus que par les écrits des anciens et par quelques sculptures romaines. Celles-ci étaient elles-mêmes souvent des copies de la statuaire grecque qui ne sera découverte que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, époque à laquelle commencèrent véritablement les fouilles et les recherches archéologiques d'œuvres antiques.

Dieu ; l'artiste pouvait réaliser une représentation idéale en contemplant la beauté terrestre, émanation de la beauté divine.

Ainsi, qu'elle penche pour le réalisme ou pour la convention, cette imitation peut prendre ses distances avec la nature, et plus largement revenir à « imiter une idée mentale de la chose que [l'artiste] veut reproduire » (Vasari ³⁴). Plus que la réalité, le peintre reproduit donc sa propre expérience du monde pour donner du sens à l'histoire qu'il dépeint.

Dès l'origine de ce débat, celui-ci s'est enrichi de l'opposition du dessin à la couleur. Vasari exalte la narration fondée sur le dessin : « Le dessin [...] est la base pour dépasser l'imitation stricte de la nature » ³⁵ et permet la réalisation d'un projet mental. Pour Roger de Piles ³⁶, à l'inverse, le coloris est « le plaisir de l'œil » ; il met en scène plus intuitivement les actions et les émotions, et est suspecté par les tenants du dessin de trop de proximité avec la nature et de ses imperfections.

Finalement, l'imitation peut aller du naturalisme à la réalisation d'un idéal, ou être de façon plus libre la représentation d'une idée du monde que se fait l'artiste. Et selon que l'on privilégie le dessin ou la couleur, la démarche sera plus intellectuelle et idéalisée ou plus spontanée et sensuelle. Elle est le principe vers lequel le peintre tend et à partir duquel il fait preuve d'invention.

³⁴ Vasari, peintre et historiographe florentin, 1511-1574 : *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1550.

³⁵ Ibid.

³⁶ Roger de Piles, Français, théoricien de l'art (1635-1700), *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

3 : Regard croisé

Naturalisme et iconicité, idéalisation et standard

En résumant, d'une part, le résultat des recherches de C. Cuxac sur l'iconicité de la LSF et, d'autre part, le débat sur l'imitation de la nature en peinture, nous avons mis l'accent sur les aspects de l'une et l'autre qui présentent des similitudes.

L'iconicité comme l'imitation de la nature reproduit visuellement en l'imitant une expérience du monde. Cette reproduction peut aller de l'illustration de la réalité jusqu'à la représentation d'une convention. Pour s'approcher de la réalité, c'est le corps et l'émotion qui rentrent en scène ; si l'on part d'une idée, on utilisera la convention pour l'exprimer. Nous pouvons déjà avancer un principe d'interprétation : là où l'imitation de la nature se veut naturaliste, la LSF mettra en jeu une grande iconicité ; à l'opposé, là où elle est fortement idéalisée, la LSF utilisera des signes standard.

Raconter une histoire

On peut raconter une histoire en mettant en scène le corps dont les mouvements sont capables d'exprimer actions et sentiments. C'est, en effet, dans le domaine de la narration que la LSF et la peinture figurative ont le plus de proximité. Pour raconter une histoire, le peintre met en scène ses personnages avec des procédés comparables à ceux que le locuteur en LSF met en œuvre avec son propre corps. Le peintre et le locuteur en LSF organisent ainsi la narration en faisant le choix du meilleur procédé, ne se limitant pas à un seul, en fonction du but qu'ils veulent atteindre (convaincre, émouvoir...).

La peinture d'histoire

Quand la peinture raconte des histoires, celles-ci peuvent être mythologiques, historiques, religieuses etc., et ceci à toutes les époques de l'histoire de l'art occidental. Au milieu du XVII^e siècle français, la nouvelle Académie Royale de Peinture³⁷ formalise et hiérarchise les sujets d'inspiration des peintres et c'est ainsi que la «peinture d'histoire»

³⁷ Elle fut créée en 1648 sous la régence d'Anne d'Autriche.

devient la catégorie la plus noble, car elle met en scène les actions humaines ou divines³⁸.

C'est donc logiquement que nous allons maintenant diriger notre éclairage sur les rapports de la LSF avec la peinture d'histoire, pour tâcher de mettre en valeur ce que celle-ci a de particulièrement représentative des affinités de l'art avec cette langue.

II : Les signes à l'épreuve des gestes dans la peinture d'histoire

À ce point de notre réflexion, ces rapprochements théoriques entre peinture d'histoire et iconicité de la LSF peuvent être illustré par des exemples.

Une des premières idées qui vient à l'esprit est de comparer le langage des gestes. Nous venons de voir que la peinture pouvait imiter la nature, avec réalisme ou de façon conventionnelle. L'expression gestuelle des personnages représentés est au cœur de cette imitation. De son côté, l'expression gestuelle dans la LSF, nous l'avons vu également, peut aller d'une imitation très proche de la réalité, dans sa forme la plus iconique, jusqu'à une forme standardisée, c'est-à-dire avec le minimum de traces d'illustration de la réalité.

Est-ce que les gestes, les attitudes, représentés dans la peinture d'histoire ont des affinités avec ceux de la LSF ? Allons-nous trouver des similitudes entre gestes et signes ? Si c'est le cas, en trouverons-nous sur le versant de l'illustration de la réalité, sur celui de la convention, ou indifféremment sur ces deux versants ?

1 : Précaution historique

Il faut, avant tout, faire une mise au point d'ordre historique. La peinture, par essence, garde la trace de l'expression des artistes à leur époque ; on peut se livrer à des analyses, preuves à l'appui, grâce à leur conservation au cours des siècles.

Si l'on veut faire un parallèle entre ces œuvres et la LSF, il est indispensable de

³⁸ Venaient ensuite par ordre hiérarchique, le portrait, le paysage, la peinture animalière et enfin la nature morte.

vérifier que cette dernière avait bien cours aux mêmes époques. En d'autres termes, notre analyse perdrait beaucoup de son intérêt si la LSF était une langue créée récemment ex nihilo.

Survol historique de la LSF

Les premiers écrits sur la LSF en France, ne datent que de la fin du XVIII^e siècle, la fin de notre époque des Temps modernes. Nous pouvons, cependant, nous appuyer sur des témoignages qui attestent de la présence de la langue des signes dès l'Antiquité et au cours des siècles. Jusque vers le milieu du XVIII^e siècle, la majorité des Sourds n'étant pas éduqués et vivant isolés, leur langue pouvait varier d'un individu à l'autre. Puis l'abbé de l'Épée³⁹ réunit une communauté de Sourds dans le dessein de les instruire et de les socialiser. Du regroupement et de l'échange des diverses langues des signes, est née une langue des signes qui s'est uniformisée progressivement sur tout le territoire Français⁴⁰.

Permanence des structures de grande iconicité

Cette précision historique posée, nous pouvons tout de même postuler que les langues des signes encore éparpillées, avant l'œuvre de l'abbé de l'Épée et de ses successeurs, étaient sans doute très proches de la LSF d'aujourd'hui. En effet toutes les études menées actuellement sur l'histoire de sa linguistique laissent penser que ses structures de grande iconicité ont toujours été présentes⁴¹. En revanche, les signes dont l'origine est dite « naturelle » par l'abbé de L'Épée ne lui apparaissent comme tels que parce qu'ils sont codés socialement par son époque. Leur sens, censé être transparent du fait de cette origine, est obscur pour un néophyte et parfois même pour le locuteur du XXI^e siècle. Il s'agit bien souvent de signes que nous appelons aujourd'hui standard et qui ont pu évoluer au cours du temps, soit naturellement, soit qu'ils aient été malmenés par

³⁹ Abbé de L'Épée : 1712-1789.

⁴⁰ Cette très courte synthèse nous a été inspirée par le mémoire de DFSSU de Florence Encrevé : *L'évolution de l'interprétation en Langue des Signes Française du milieu du XVIII^e siècle à nos jours*, dont une synthèse est parue dans la revue *Surdité*, N° 5-6, 2004.

⁴¹ Lire à ce propos la revue *Surdité*, N° 5-6, 2004, et notamment les articles de : Françoise Bonnal, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIII^e et XIX^e siècles*, et de Annie Risler, *Lire Rémi-Valade aujourd'hui*.

quelques pédagogues. Ce phénomène n'est pas surprenant puisque ces derniers se sont construits par conventions dont le propre est d'évoluer avec le temps.

Ceci doit déjà nous mettre en alerte avant même d'avoir répondu à notre questionnement sur la parenté des signes et des gestes de la peinture d'histoire : l'origine dite naturelle de nos signes standard ne veut pas dire qu'on va les retrouver sous forme de gestes immuables dans la nature et donc dans la peinture qui imite cette nature.

2 : La représentation de gestes culturels ⁴²

La peinture, et plus particulièrement la représentation des gestes et attitudes, n'a cessé d'être liée aux cultures orales puis écrites de toutes les époques. Ces cultures, on s'en doute, étaient traversées de courants parfois contradictoires, opposant le « naturel » au conventionnel, et amalgamant les origines profanes ou religieuses. C'est donc uniquement sous cet aspect culturel, et de façon très synthétique et forcément arbitraire que nous allons aborder ces représentations.

Le modèle antique

En survolant, tout à l'heure, l'évolution du concept d'imitation de la nature, nous avons évoqué l'apport essentiel du modèle antique. La représentation du corps humain atteint la perfection en Grèce au Ve siècle av. J.-C. avec l'établissement du canon par Polyclète ⁴³ (Fig. 6, page 98). Ce canon est le fruit de l'étude des proportions parfaites du corps humain et impose l'idée d'une beauté idéale.

Avec Rome, le geste et sa représentation sont intimement associés à l'art oratoire. Des auteurs comme Cicéron ou Quintilien ⁴⁴ développent ainsi toute une morale du beau geste, la rhétorique. Ce code des gestes est mis en place pour accompagner la

⁴² Pour développer ce sujet nous nous sommes appuyés en partie sur les ouvrages ou articles de : Jean-Claude Schmidt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. André Chastel, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.

Marc Fumarolli, *Le corps éloquent*, XVIIe siècle, N° 132, 1981.

⁴³ Polyclète, sculpteur grec, Ve siècle av. J.-C.

⁴⁴ Cicéron, homme politique et orateur latin, Arpinum -106 – Formies –43. Quintilien, rhéteur latin, Calagurris 30 – V. 100.

parole avec mesure et décence. La statuaire en est directement influencée, qui figure des personnages aux attitudes hiératiques. L'attitude et le geste d'Auguste (Fig. 7, page 98) expriment à la fois la sérénité, le pouvoir et la parole sacrée de l'empereur. C'est ainsi que se constitue le modèle antique fait d'idéaux esthétiques et moraux ; il deviendra cycliquement la référence pour l'imitation d'une nature idéale au cours de l'histoire de l'art occidental.

Nous avons déjà évoqué la période de la Renaissance italienne qui débute par un véritable « retour à l'Antique ». Les humanistes redécouvrent cette civilisation par l'étude des textes anciens en même temps que par la découverte de quelques ruines ou objets antiques. Ils y trouvent un idéal moral, source de sagesse, qu'ils interprètent à la lumière du christianisme dans un syncrétisme régénérateur.

Le *Saint Sébastien* de Mantegna ⁴⁵ (Fig. 8, page 99), exposé au Louvre, est caractéristique de cette vision humaniste : une figure christique, un corps déhanché aux proportions parfaites, dans un décor de ruines antiques. *La Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo ⁴⁶ (Fig. 9, page 100) est un exemple de gestuelle rhétorique. Les gestes parfaitement codés illustrent avec emphase l'épisode relaté dans la Bible : le Christ, en levant le bras droit et en pointant Lazare de la main gauche, prend la parole et réalise un miracle (« réveille-toi ! ») ; une des sœurs de Lazare, avec son geste d'opposition, est stupéfaite ; l'autre à genoux, une main sur la poitrine, rend grâce ; un homme, l'avant-bras dégagé du corps, paume vers le ciel, semble dire : « Voilà ! Ça c'est passé de cette façon ».

Au XVII^e siècle, le modèle antique réapparaît pour contribuer à l'art classique; Nous ne développerons pas pour l'instant cet aspect puisque nous aurons l'occasion de le faire amplement dans notre dernier chapitre en abordant l'art de Poussin.

Enfin, à la fin du XVIII^e siècle, cette référence surgit de nouveau avec le néo-classicisme. Cette fois-ci, on a mis à jour les ruines des temples grecs et découvert la statuaire dont on ne connaissait que des copies romaines. Winckelmann ⁴⁷ y admire «une

⁴⁵ Andréa Mantegna, Italien, Padoue 1431 - Mantoue 1506.

⁴⁶ Sebastiano del Piombo, Italien, Venise vers 1485-Rome 1547.

⁴⁷ Winckelmann, 1717-1768, un des premiers archéologues de la Grèce Antique, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*.

noble simplicité et une grandeur calme». Un peintre comme David ⁴⁸ (Fig. 10, page 101) illustre parfaitement ce courant : Corps et attitudes stéréotypées pour des hommes athlétiques et guerriers ou pour des femmes gracieuses et éplorées.

Ce très rapide aperçu du modèle antique et de son utilisation nous a persuadé que les gestes représentés ont peu de chance d'avoir un lien de familiarité avec nos signes même standard. En effet, ils sont issus d'une convention liée à la parole et à un idéal de beauté, deux conventions absentes de la construction des signes.

Les Saintes Écritures

Avec l'apparition du christianisme en occident, l'expression artistique se focalise presque entièrement sur les récits bibliques. Au Moyen Âge, on ne prétend pas imiter la nature mais transmettre un message moral. Les gestes représentés seront, là encore, le relais de la parole écrite. Ils devront montrer le Bien et le Mal et pérenniser les gestes du Christ, devenant ainsi des attributs de la religion. Avec des gestes symboliques on obtient le salut de son âme, on signifie la relation hiérarchique, on perpétue des rites. Si les Écritures jouent un rôle fondateur dans l'évocation de ces gestes, ils peuvent être, bien souvent, issus également de la tradition du paganisme antique ou de rituels laïques contemporains ; c'est le relais de l'iconographie chrétienne qui les impose désormais à l'imaginaire occidental.

Au cours de la Renaissance, le répertoire des gestes religieux est adopté par tous les artistes européens. Ils sont désormais le produit d'une réflexion scientifique sur les proportions du corps humain, d'une réflexion linguistique et philosophique sur le langage et l'expression, d'une réflexion religieuse, éthique et politique sur les usages sociaux du corps. Leur représentation va finalement assurer l'autorité de la religion chrétienne, en donnant consistance et cohérence aux Écritures, que seuls quelques érudits peuvent lire.

Après les excès décoratifs et luxueux dénoncés par les religions réformées, l'Église, à l'occasion du concile de Trente (1563), réaffirmera la vocation des images religieuses : Instruire, plaire et émouvoir.

Cette fois encore, il paraît vain de trouver dans l'iconographie des gestes

⁴⁸ Jacques Louis David, Français, Paris 1748-Bruxelles 1825.

religieux ceux qui pourraient être apparentés à nos signes, puisque leur origine est une convention subordonnée aux textes de la religion catholique. Pourtant en regardant attentivement certaines représentations, le locuteur en LSF pourrait bien y trouver des gestes évocateurs. Après tout, pourquoi certains de nos signes standard ne seraient-ils pas issus des gestes de la culture dominante, quel que soit leur degré d'iconicité ou de convention ?

3 : Quelques exemples

Pour illustrer ce très vaste sujet, nous proposons ici quelques exemples de gestes dans la peinture religieuse ou profane, en ayant bien à l'esprit ce que nous signalions plus haut : les gestes symboliques imposés par la culture chrétienne sont bien souvent issus de plusieurs traditions : Le paganisme antique, la Bible et les rituels laïques.

Le serment

À la frontière du monde médiéval et de la Renaissance, arrêtons-nous sur une œuvre de Jan van Eyck ⁴⁹, *Les époux Arnolfini* (Fig. 11, page 102). Van Eyck est un primitif flamand, c'est-à-dire que ses références culturelles sont encore celles du Moyen Âge, alors qu'en Italie, la Renaissance a déjà commencé. Ce tableau est atypique car il est à la fois une composition religieuse et un portrait. La raideur de l'attitude des époux s'explique par le gravité du serment prêté. Leurs gestes se réfèrent au droit canon ; ils accompagnent les paroles solennelles de leur cérémonie de mariage. Le peintre a représenté en une seule scène les deux gestes de ce serment : joindre les mains (Fides manualis) et, de la part du fiancé, lever l'avant-bras droit (Fides levata). Ces gestes ont une origine tout à fait conventionnelle (le droit canon) mais ne nous sont pas étrangers encore aujourd'hui. Au tribunal, la main droite levée signifie bien un serment ⁵⁰, et en LSF également, après qu'elle a frappé la gauche. De leur côté, les deux mains, jointes de cette façon, évoquent encore le moment où l'on va se passer l'alliance. En LSF, elles ne

⁴⁹ Jan van Eyck, Flamand, région de Maastricht vers 1390-Bruges 1441.

⁵⁰ Nous venons de voir ce geste également dans *Le Serment des Horaces*, Fig. 10, page 87.

signifient rien ; en revanche, ce geste réalisé par une personne avec ses deux mains, en changeant un peu leurs configurations, paume contre paume, les doigts enveloppant l'autre main, est le signe de « ami ». Nos deux signes actuels « jurer » et « ami » ont donc probablement, pour une part, leur origine dans ces gestes codés issus de textes chrétiens, eux-mêmes assimilant sans doute une tradition plus ancienne. Le glissement de formes et de sens est peut-être à mettre sur le compte d'autres éléments formels et sémantiques qu'il serait hors de propos de traiter ici.

La bénédiction

Observons le geste du Christ dans *Le Christ bénissant* de Giovanni Bellini⁵¹ (Fig. 12, page 103) : les deux doigts tendus rappellent la double nature du Christ, humaine et divine. Les trois autres doigts repliés signifient la Sainte Trinité : le Père, le Fils et le Saint Esprit. Cette configuration est tout à fait conventionnelle puisqu'elle figure un dogme. Comme beaucoup de ces gestes codés, celui-ci a fixé le dogme et l'a même, pour ainsi dire, rendu plus réel et crédible pour les fidèles. Depuis, les ecclésiastiques l'ont repris, enrichi d'un mouvement décrivant la forme de la croix du Christ, pour bénir une assemblée de croyants.

On a peu de chance de se tromper en affirmant que notre signe « Pape »⁵² (Fig. 13, page 103) trouve son origine dans ce geste du Christ. La configuration est la même, le mouvement et l'emplacement sont seulement plus resserrés autour du menton, sans doute par économie. C'est également cette même configuration de la main, avec un mouvement d'ouverture du centre de la poitrine vers le haut sur le côté de la main dominante, qui signifie « le Seigneur » ; ce dernier signe a été remarqué chez des Sourds catholiques au cours de la messe à l'Église St Jacques du Haut-Pas, proche de l'institut St Jacques.

La prière

Le portrait de *Guillaume Jouvenel des Ursins* par Fouquet⁵³ (Fig. 14, page 104)

⁵¹ Giovanni Bellini, Italien, Venise vers 1430-1516.

⁵² Ainsi que le signe « Avignon » qui lui est directement dérivé, cette ville étant l'ancienne « Cité des Papes ».

⁵³ Jean Fouquet, Français, Tours vers 1420-1477/81.

illustre le geste des mains jointes, symbole de la prière chrétienne. C'est exactement le signe que la LSF utilise, à notre avis sans beaucoup de discernement ; il est trop souvent utilisé, même si l'engagement du corps peut varier, dès qu'il est question de messes, d'églises et de prière bien sûr.

Selon Jean-Claude Schmidt ⁵⁴, l'origine du geste des mains jointes est celle de se lier les mains : dans la parabole ⁵⁵, le roi qui marie son fils fait lier les mains et les pieds de ceux qui ne se sont pas apprêtés pour la noce et ensuite les fait jeter dans les ténèbres extérieures ; aussi le chrétien doit-il à l'avance se « lier les mains » pour ne pas encourir le châtement divin. Schmidt explique également qu'une autre origine pourrait être celle d'un emprunt au rituel laïque de l'hommage féodal à son seigneur : le seigneur, mais aussi le prier chez les prêcheurs, prend dans ses mains celles du vassal ou du nouveau frère en signe de hiérarchie et d'affection. Nous avons là une similitude formelle pour deux sources, laïque et religieuse.

L'humilité

Le thème de *L'Annonciation* figure parmi les plus représentés dans la peinture religieuse. Voyons celle que Fra Angelico ⁵⁶ a peinte, exposée au musée de Cortone (Fig. 15, page 105). La Vierge, à qui l'ange Gabriel annonce qu'elle sera la mère du Sauveur, est légèrement penchée en avant, les mains croisées sur la poitrine : c'est l'attitude de l'humilité : « Je suis la servante du Seigneur »⁵⁷. Cette attitude caractéristique est reprise très souvent dans les représentations de cet épisode biblique. Si ce geste est peu signifiant pour le profane contemporain, il correspond, en revanche, exactement à notre signe « sage ». Est-il arrivé aujourd'hui dans notre vocabulaire avec un léger glissement de sens, en provenance directe de cette iconographie ?

Pour cet exemple, et sans prétendre donner une réponse définitive, nous disposons de quelques éléments intéressants : les premiers véritables dictionnaires de signes ne datent que de la moitié du XIX siècle, c'est-à-dire qu'ils sont vieux d'un siècle et

⁵⁴ Jean-Claude Schmidt, cf. : opus cité supra.

⁵⁵ Évangile selon Saint Matthieu, XXII, 13.

⁵⁶ Fra Giovanni Angelico, Italien, Micchio di Mugello 1387- Florence 1455.

⁵⁷ Évangile selon Saint Luc, I, 38.

deuxième pour nous, mais ont environ quatre siècles de moins que notre *Annonciation*. En sachant donc qu'ils ne peuvent nous donner que des éléments d'information imparfaits, regardons ce que trois de ces dictionnaires peuvent nous apprendre (Fig. 16 à 22, pages 106 et 107). Nous avons sélectionné sept signes sur deux critères : proximité de sens et / ou de forme avec le geste d'humilité de Marie et avec notre signe actuel « sage ».

Deux remarques s'imposent rapidement : ces signes sont tous apparentés de très près au geste d'humilité de Marie et donc au signe « sage » de notre langue contemporaine. Pourtant aucun d'entre eux n'y correspond exactement, soit par son sens, soit par sa forme : trois d'entre eux ont cette forme, mais le sens n'est ni « humble » ni « sage » : « paisible », « paresseux », « calme » (Fig. 18, 20 et 21, pages 106 et 107). Deux autres ont l'orientation inverse du nôtre (paumes tournées vers l'extérieur) et les bras ne se croisent pas, l'un signifiant « sage » (Fig.16, page 106) et l'autre, avec un mouvement vers le bas, signifie à la fois « sage », « bon », « calme » et « paisible » (Fig. 19, page 107). Les deux derniers rajoutent un mouvement pour croiser les avant-bras, l'un signifiant « modeste » (Fig. 17, page 106), l'autre « humble » (Fig. 22, page 107).

La deuxième remarque est que ces signes, ceux que nous venons d'étudier ainsi que tous ceux qui sont représentés dans ces dictionnaires, sont fortement influencés par la religion catholique. Cela saute aux yeux en voyant le dessin des signes de l'abbé Lambert ; une planche de « Dactylologie » de l'Abbé Lambert (Fig. 23, page 108) figurent des personnages qui paraissent tous sortir de scènes religieuses avec leurs allures d'anges, de moines ou de prophètes. Tous ces dictionnaires ont été réalisés dans le cadre d'institutions catholiques, il n'y a donc là rien de très surprenant à ce qu'ils en aient l'esprit.

Cette petite étude comparative, d'un geste biblique avec les signes de la LSF qui s'en rapprochent fortement par leurs sens et leurs formes, nous permet d'avancer une réponse à notre interrogation : Il semble bien, en effet, que notre signe standard actuel « sage » ait pour origine un geste symbolique illustrant un dogme religieux.

4 : Le versant naturaliste

Nous le disions, en introduisant notre sujet sur la représentation de gestes culturels, ceux-ci ne revendiquent pas tous l'héritage d'une culture idéalisée, profane ou

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

religieuse. La peinture d'histoire a également fait sien un courant que nous appellerons «naturaliste » pour le différencier des modèles culturels que nous venons de passer en revue. Ce courant veut exprimer une vision du monde plus proche de la nature, c'est-à-dire de ce que chacun peut expérimenter dans sa vie sur terre.

En Grèce Antique

Ainsi dans l'art de l'Antiquité, à côté de ce qui deviendra le modèle antique, les peintres céramistes doivent décrire des gestes précis pour figurer des récits comme l'Illiade ou des scènes de la vie quotidienne. Pour raconter des histoires ils doivent bien utiliser un répertoire de gestes identifiables aux actions décrites. Or, pour donner cette impression de vécu à leurs silhouettes, les artistes sur vases ont dû codifier des gestes pour les rendre immédiatement reconnaissables. Ils peignent finalement des motifs gestuels que l'expérience a structurés. Aujourd'hui, certains sont facilement identifiables comme, par exemple, ceux qui sont caractéristiques des métiers ou ceux de bienvenue employés tous les jours ; d'autres gestes nous échappent, soit que nous ne connaissions pas l'action décrite, soit que les codes de représentation en soient trop elliptiques.

Nous sommes donc là devant une démarche qui veut imiter la nature sans référence à un idéal, mais qui adopte une autre convention pour exprimer sa vision.

C'est là un processus similaire à la construction de beaucoup de nos signes dont certains sont une synthèse de mouvements caractéristiques d'une activité. Sur un vase grec ou en langue des signes, le mouvement mis à part, ils seront très proches. Le linguiste et l'historien d'art y voient des signes ou des gestes structurés par l'expérience, puis codés. Si le signe est encore assez proche de son référent, même le non-locuteur le comprendra ; ce ne sera plus le cas si cette synthèse vise à une plus grande économie.

Le mauvais geste

Avec la morale du « bon geste » que la chrétienté a imprimé sur la peinture médiévale, il était inévitable que l'on cherche aussi à montrer le « mauvais geste », celui qui désigne le mal. L'Église le qualifie de gesticulation et elle est propre aux histrions. Cette gesticulation a souvent une connotation sexuelle et est associée aux débauchés, prostituées, homosexuels et hérétiques qui se distinguent par leur manière de parler et

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

leurs gestes. C'est l'occasion pour les artistes de créer des œuvres plus naturalistes, où, toujours selon l'Église, la vérité est montrée de trop près et offense la morale ⁵⁸.

Sur deux retables alsaciens (Fig. 24 - a, page 109, et Fig. 24 - b, page 110) représentant tous deux *la dérision du Christ*, l'artiste dépeint la foule des juifs, personnages gesticulants, visages grossiers, et gestes obscènes : la « figue » (le pouce sortant sous l'index recourbé), les index croisés, le pouce dans la bouche, la langue tirée. Ces gestes triviaux reproduisent sans les coder ceux qui sont pratiqués dans la vie quotidienne. Aucun signe de la LSF n'y correspond.

Notons au passage deux autres gestes, bien qu'ils appartiennent au répertoire cité plus haut : celui du Christ, mains croisées, dont la forme et le sens se rapprochent de ceux de l'humilité que nous venons d'étudier. Et le geste de Pilate, sa main gauche appuyée sur le bâton d'autorité, l'index droit pointé à l'horizontale vers la foule hurlante. Ce geste énonce les paroles mêmes de l'évangile : «Ecce homo» : «Voici l'homme». Il ne s'apparente à aucun signe, son code d'origine rhétorique étant trop éloigné de celui de la LSF.

Le geste qui supplée au langage

À partir de la Renaissance italienne, le grand défi est désormais de représenter des personnages dont les gestes suppléent au langage. Un contemporain de Giotto, Filippo Villani ⁵⁹, s'exclame à son propos : «Il a donné aux attitudes et aux gestes de ses figures une telle vie qu'elles semblent respirer, parler, pleurer, se réjouir». Citons également Léonard de Vinci, environ un siècle plus tard, et ce que André Chastel souligne aujourd'hui ⁶⁰ : « Léonard : « Le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et le contenu de sa pensée ». C'est là le programme d'une peinture où la figure peinte n'est pas là pour représenter une condition, une qualité, mais un être. Pour y

⁵⁸ Ce regard négatif de l'Église sur la « gesticulation » explique en partie celui, tout aussi négatif, qui fut porté au cours des siècles sur la LSF et particulièrement sur son aspect iconique.

⁵⁹ Filippo Villani, historiographe florentin, *De l'origine de la cité de Florence et de ses fameux citoyens*, 1381-1382.

⁶⁰ André Chastel, cf. : opus cité supra, page 41 : Leonardo da Vinci, Codex Urbanias Latinus 1270 (vatican Library), Part III : Of the Various States and movements of the Human Body, Trad. Par A . Ph. McMahon, Princeton, 1956, n° 248 et textes suivants.

parvenir une seule solution : « on y parvient avec des gestes et des mouvements des membres ». Et pour cela il faut sans cesse observer et noter ce qui est représentable dans le spectacle des gens qui discutent, qui luttent, etc. Léonard imagine un monde humain d'où s'évanouirait la parole (comme lorsqu'on observe un entretien à travers une vitre) à laquelle se substituerait la mimique. Recueillant ces motifs, on aurait le moyen de créer des compositions où le langage serait intégralement suppléé par les gestes. » Notons, par souci de clarté, que l'auteur emploie le mot mimique dans un sens général, incluant tous les moyens de communiquer par le corps, que nous pourrions assimiler au mime et non pas à la langue des signes.

Confrontons la volonté du peintre avec une de ses œuvre majeure, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (Fig. 25 , page 111). Les personnages, leurs attitudes et leurs expressions du visage, le rythme de la composition, expriment à la fois un sentiment de tendresse et d'harmonie mais également une certaine tension ; on peut ainsi imaginer des paroles d'amour, d'inquiétude et de protection de la part d'Anne et sa fille Marie ; l'enfant Jésus, lui, exprime la confiance mais aussi un destin qu'il doit assumer seul. Du point de vue des gestes, aucun n'est assimilable à un signe.

5 : Gestes et signes : une fausse piste ?

Ce survol très rapide des différentes influences qui ont présidé à la représentation de gestes dans la peinture, amène à plusieurs réflexions, et précise certaines notions abordées au cours de ce mémoire.

Certains de nos signes ont indiscutablement pour origine des gestes eux-mêmes issus de codes culturels. Si un signe ressemble à un geste peint, c'est souvent que cette représentation est devenue, elle-même, un code pour le signe. Ce qui code le signe est rarement ce qui code le geste. Tout comme les gestes figurés, nos signes, qu'ils soient peu ou très iconiques, se sont construits en codant une expérience structurée. Si l'on reproduit telle quelle une expérience, c'est-à-dire que l'on mime la réalité, il n'est plus question de signes.

Avec des référents, des formes et des sens si divers, il serait donc fort hasardeux pour un locuteur en LSF de commenter une peinture d'histoire en s'appuyant

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

sur un parallèle entre les gestes figurés et les signes de la LSF.

Enfin, après avoir cherché dans cette direction, convenons qu'elle n'est pas la plus intéressante. Nous avons effectivement fait quelques découvertes et, si le sujet et le format de ce mémoire n'imposaient pas leurs limites, il serait possible d'en faire sans doute de nombreuses autres. Cependant la peinture n'a été utilisée, ici, que comme support d'information, de la même façon qu'un répertoire iconographique.

L'une des ambitions de ce mémoire est tout autre ; celle de montrer quel génie le peintre et le locuteur en LSF ont en commun pour raconter des histoires. Ce n'est donc pas les gestes en eux-mêmes qu'il faudra analyser, mais plutôt l'ensemble des procédés comparables qu'ils utilisent pour transmettre leur vision du monde. C'est cette démarche qui vient d'être esquissée avec le tableau de Léonard et c'est ce que nous nous proposons d'explorer dans notre dernier chapitre.

III : Trois peintures d'histoire au risque de la LSF

Puisque nous prenons le risque d'une démonstration, nous devons choisir, dans la peinture d'histoire, les œuvres qui permettront d'être le plus convaincant : des peintures dans lesquelles seront particulièrement mis en valeur une possibilité d'interprétation originale en LSF.

Nous exposons rapidement tout à l'heure les débats, initiés à la Renaissance italienne, à propos de l'imitation de la nature et de l'opposition du dessin à la couleur. Nous montrons également ce que ces questions pouvaient évoquer à un locuteur en LSF. Au XVIIe siècle, ces débats prirent une acuité toute particulière, plusieurs théoriciens prenant parti avec force pour ou contre tels ou tels artistes. Ainsi Bellori ⁶¹, attaque Caravage, trop soumis à l'imitation de la nature, pour défendre les Carrache ⁶² qui ont retrouvé une peinture « satisfaisante » en référence à l'idéal antique. Plus tard les « Poussinistes » pour lesquels le dessin prime, s'affrontent aux « Rubénistes » ⁶³ partisans de la couleur.

Nous allons donc étudier successivement trois œuvres majeures de la première moitié du XVIIe siècle : *Le Martyre de saint Matthieu* de Caravage, *La Récolte de la manne* de Poussin ⁶⁴, et *Les Horreurs de la guerre* de Rubens ⁶⁵.

Ces artistes et ces œuvres sont parmi les plus représentatifs des débats de leur époque. Leurs origines et leurs parcours sont variées : Caravage est Italien et actif au tournant du XVIe au XVIIe siècle ; Poussin est Français, mais il fait presque toute sa carrière à Rome ; Rubens, enfin, est Flamand et honore des commandes dans toutes les cours d'Europe.

L'enjeu est donc de proposer des interprétations en LSF aussi contrastées que le sont ces chefs d'œuvres. Conformément au raisonnement tenu jusqu'à présent, nous

⁶¹ Bellori (1613-1698), Italien, historiographe et théoricien de l'art, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes*, 1672.

⁶² Les Carrache, famille de peintres Italiens de Bologne ; le plus fameux fut Annibal, Bologne 1560 – Rome 1609.

⁶³ Il s'agit des admirateurs de Poussin et de ceux de Rubens.

⁶⁴ Nicolas Poussin, Français, Villers 1594 – Rome 1665.

⁶⁵ Peter Paulus Rubens, Flamand, Siegen 1577 – Anvers 1640.

nous pencherons particulièrement sur les procédés de narration mise en œuvre par les artistes et susceptibles d'être repris en LSF.

Caravage : Le Martyre de saint Matthieu (1599-1600)

(Fig. 26, page 112)

Huile sur toile, 323 x 343 cm

Rome, Église Saint Louis des Français, Chapelle Contarelli

Caravage fut contesté par beaucoup, de son temps jusqu'au XIXe siècle. Son art bousculait les règles de la peinture « convenable » ; on lui reprochait de peindre des sujets nobles avec des modèles issus de la rue. Ses peintures religieuses sont parmi les plus émouvantes de l'histoire de l'art occidental. « Le Martyre de saint Matthieu » en est un exemple.

Au cœur du récit

C'est autour de la notion du temps que peut s'articuler notre analyse. L'histoire se situe à l'époque des premiers Chrétiens, au moment où Matthieu va se faire assassiner sur ordre du roi. Le saint à terre et le soldat avec son épée constituent l'action centrale. Des hommes au premier plan et un enfant, venus se faire baptiser, entourent cette action. Les corps sont à demi-nus, leurs musculatures et leurs chairs sont décrites avec force, qu'ils soient jeunes ou vieux. Les gestes, les expressions des visages et les poses sont outrés et dramatiques. La violence, la surprise, la peur, sont au cœur du récit.

L'artiste dépeint ces personnages, ainsi que les autres que nous allons analyser plus loin, avec beaucoup d'engagement et dans une veine naturaliste ; non pas qu'il prétende que cette scène ait pu se passer telle qu'il nous la montre, mais, par sa puissance descriptive, il vise directement l'émotion du spectateur.

Pour rendre compte de cette proximité immédiate, la LSF utilisera son répertoire le plus iconique. Seuls les transferts personnels peuvent décrire avec autant de présence la gamme des réactions exprimées par les personnages.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

Un moment suspendu

Cependant, conjointement à la narration au temps présent de ce tumulte soudain au moment du meurtre, plusieurs éléments de la composition nous font pencher vers d'autres temps de narration.

Tout d'abord, tous les personnages décrits au moment du meurtre paraissent figés en plein élan. S'il est concevable que l'exécuteur et le saint s'immobilisent juste avant que le coup fatal soit porté, l'attitude des témoins est paradoxale. Elle semble ainsi nous mettre tout de suite à distance avec le temps de l'énoncé de ce récit. Ainsi l'action est à la fois rapportée directement, et suspendue comme pour nous la raconter dans un autre temps, non pas celui de l'énonciation (celui qui est propre au narrateur) mais une sorte de temps infini.

Ensuite la lumière apporte, elle aussi, son ambiguïté au récit ; elle nous rend l'histoire à la fois terriblement présente et détachée du moment de l'action. L'éclairage est fortement contrasté, l'obscurité est percée de violents rayons de lumière. Cela renforce la confusion immédiate de l'action et brouille d'éventuels repères de lieux et de moments de la journée. Nous remarquons aussi au fond de la toile un cierge allumé qui accuse cette incertitude. Il représente l'œil de Dieu toujours présent et qui voit tout, témoin du sacrifice du martyr. Cette petite flamme est donc chargée symboliquement de représenter cet instant fatal au fil des siècles. Mais elle se réfère aussi peut-être à la brièveté de la vie humaine, et souligne ainsi le pathétisme de l'instant qui se déroule sous nos yeux.

Enfin, allongé sur un nuage au-dessus de la scène, un ange tend la palme du martyr. Double fonction encore, pour deux moments différents. Cette palme désigne littéralement les deux mains, celle du meurtrier et celle de Matthieu, et dessine avec celles-ci un nœud central. De cette façon, elle pointe ce moment décisif que nous avons décrit en premier lieu. Mais sa symbolique attribuée à Matthieu une nouvelle représentation, celle de martyr chrétien. Cette désignation commencera dès le forfait accompli, c'est-à-dire après ce que nous voyons et pour les siècles futurs.

Une légende chrétienne

Par ces différentes inventions, cette histoire qui nous était d'abord racontée avec une grande précipitation est rendue intemporelle et prend valeur de mythe ou plus

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

exactement, puisqu'il s'agit de la vie d'un saint, de légende chrétienne pour émouvoir et édifier les fidèles.

En LSF, il faudra pouvoir rendre cette présence immédiate de l'action, mais aussi signifier une mise à distance du locuteur par rapport à son récit. C'est avec son regard qu'il pourrait apporter une solution : lors de la prise de rôle, le regard du locuteur se fixe normalement sur les points qu'il a activés comme éléments de l'action dont il est le protagoniste. Ici, il devra peut-être de temps en temps lâcher ces points pour porter son regard ailleurs ; il ne devra pas non plus regarder le spectateur, car il ancrerait alors l'histoire directement parmi nous, mais plutôt vers un point indéfini, peut-être vers le haut. L'alternance de ces deux regards pourrait ainsi donner au récit toute son ambiguïté au temps à la fois terriblement présent et infini.

Au risque de tourner au spectaculaire, signer l'action au ralenti (comme on le ferait au cinéma) pourrait ajouter une part de surnaturel, comme un compromis entre l'agitation et la pétrification des protagonistes.

Entre énoncé et énonciation

À ces deux moments différents vient s'ajouter un troisième, celui du commentaire du peintre. Il instaure là plus ou moins clairement un passage entre les différents temps du drame et celui de sa narration.

On aperçoit au fond à gauche le visage barbu, de face, d'un spectateur ayant les yeux tournés vers la scène du meurtre : c'est un autoportrait du Caravage. Cette sorte de citation discrète du peintre lui-même, regardant l'action sans y prendre part, face aux spectateurs, nous ramène au temps de l'énonciation du récit. S'il avait voulu être tout à fait clair, il aurait regardé dans la direction du spectateur (et il serait ce qu'on appelle un admoniteur), et aurait affirmé ainsi : « C'est moi aujourd'hui qui vous raconte cette histoire d'autrefois ». Ici nous sommes dans un entre-deux, le peintre est à la fois narrateur et spectateur. Il assiste à un drame et il nous le raconte, un peu à la manière d'Hitchcock dont la silhouette et le visage figurent un court instant dans chacun de ses films, clin d'œil au spectateur.

Il ne s'agit pas là, du point de vue de la LSF, d'un vrai transfert personnel : nous identifions le narrateur qui, de tous les personnages, est le plus en retrait, sans réaction

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

au drame, en simple observateur. Nous ne pouvons pas non plus le considérer complètement comme faisant partie de l'énonciation, par opposition aux autres protagonistes inclus dans l'énoncé, puisqu'il ne s'adresse pas à nous et qu'il est bien intégré dans la composition. Il pourrait s'agir d'une forme de transfert de personne que Marie-Anne Sallandre appelle « l'aparté » et qu'elle définit comme « un décrochement du locuteur-narrateur qui se met à réfléchir pour lui-même, pour le public ou dans un dialogue (comme au théâtre) »⁶⁶. S'il veut rendre cette nuance, le locuteur en LSF devra, alors qu'il est en transfert dans le rôle de l'observateur, s'interrompre un court instant en posant son regard sur son interlocuteur et utiliser des signes standard pour signifier sa place de narrateur.

Des repoussoirs

Cette représentation de l'énonciation est confirmée par la composition du premier plan. Des deux côtés de la toile, les deux jeunes gens ont un rôle de repoussoir. Leur position allongée, en raccourci vers nous, ou de dos comme assis sur le bord du cadre, leur donne une proximité avec l'espace du spectateur. Leur fonction de repoussoir est d'attirer notre regard vers le centre de la composition. Ainsi, comme le narrateur, ils font le lien entre l'histoire et nous.

La marche saillante vers nous, sur laquelle le saint est allongé, a cette même fonction, celle d'attirer notre regard à l'intérieur du tableau. Elle a encore une fois, celle de signifier pour nous le passage entre le temps de l'énoncé, celui du meurtre, et le temps de l'énonciation, c'est-à-dire celui du narrateur lorsqu'il a peint la toile, mais plus généralement celui, actuel, du spectateur.

Enfin, les quatre spectateurs sur le côté gauche du tableau sont vêtus à la mode contemporaine de la création de l'œuvre, mais leurs réactions les intègrent au moment de l'action. Ils sont là aussi pour faire participer le spectateur à la scène. Observons comment Caravage les dépeint dans des poses tout à fait naturelles, c'est-à-dire proches de ce que chacun pourrait adopter en pareille situation en fonction de sa réaction : Surprise, attentisme, recul et détournement.

⁶⁶ Marie-Anne Sallandre, cf. : opus cité supra.

Tous ces éléments périphériques au nœud de l'action sont bien des marqueurs de la relation entre le narrateur, l'histoire et le spectateur. Le locuteur en LSF, pour raconter cette histoire, utilisera le plus souvent des transferts personnels avec des « incursions de signes standard »⁶⁷. Son regard, décrochant pour de courts instants de l'action pour fixer celui du public ou un ailleurs indéfini, permettra naturellement ce passage du temps de l'énoncé à celui de l'énonciation ou à celui de l'éternité.

Pour ce premier exemple, c'est le temps qui a servi de fil conducteur ; la complexité des structures de narration résulte des nombreux moments évoqués par le tableau. Un Sourd ou un interprète, expérimenté tant dans sa langue qu'en histoire de l'art, saura tirer parti de la grande iconicité de la LSF, et rendre compte avec subtilité des différents niveaux de lecture de cette œuvre.

⁶⁷ Ibid

Nicolas Poussin : La Récolte de la manne (1638)

(Fig. 27, page 113)

Huile sur toile, 149 x 200 cm

Paris, musée du Louvre

Avec cette œuvre, nous changeons totalement de registre. Même si sa carrière est presque entièrement italienne, Nicolas Poussin a beaucoup travaillé pour des amateurs français. Il est devenu LA figure du classicisme français, la référence pour les peintres de l'Académie Royale de Peinture créée en 1648.

1 : La convenance

Une idée

Avant même le désir de raconter une histoire, le peintre a une idée abstraite⁶⁸ qu'il veut exprimer directement par la peinture. Cette démarche, qui revendique un «accouchement de l'esprit», c'est-à-dire le passage direct de l'idée à la forme, ne peut qu'éveiller un écho dans l'esprit du locuteur en LSF. Il utilise tous les moyens qui lui paraissent convenables pour figurer son idée de la façon la plus claire possible ; c'est ce qu'il appelle « la convenance » et que nous appellerions aujourd'hui la convention.

L'ambition de l'artiste est de mettre en lumière « les passions de l'âme », par le moyen du récit d'un épisode de l'Ancien Testament. Il veut montrer le plus parfaitement possible une gamme de réactions et de sentiments. Son but est de produire une œuvre édifiante, c'est-à-dire à portée universelle. Pour y arriver il va représenter minutieusement chaque élément de sa composition en s'attachant à ce qu'il paraisse le plus conforme à ce qu'il devrait être pour avoir valeur d'exemple. On voit dès à présent, à l'inverse du tableau de Caravage, que Poussin s'oriente résolument vers l'imitation d'une nature idéale.

⁶⁸ Le « concetto », pour utiliser le terme italien de l'époque.

Un récit harmonieux

L'histoire est celle des Hébreux durant leur exode, affamés dans le désert. Dieu leur vient en aide en leur envoyant du ciel une nourriture miraculeuse, la manne.

L'impression générale, en regardant ce tableau, est celle d'une grande harmonie. Chaque personnage, groupe de personnages et élément du paysage, ainsi que la lumière et les couleurs, sont disposés de façon équilibrée. L'œil du spectateur va pouvoir s'y promener en passant de l'un à l'autre, examinant chaque chose sans qu'un quelconque effet ne l'attire ou ne le retienne. Aucun engagement personnel du peintre, et donc du narrateur dans ce récit.

Avec cette première approche de la volonté du peintre et des moyens qu'il emploie, il est déjà possible d'éliminer les transferts personnels de notre répertoire en LSF pour privilégier les transferts de forme ou situationnel qui engagent moins le locuteur (ces trois transferts ont été définis dans le chapitre relatif à l'iconicité de la LSF). Ils nous permettront de disposer autour de nous les éléments du récit et de les décrire en passant de l'un à l'autre à un rythme régulier. Le regard du locuteur interpellera facilement le spectateur pour le prendre à témoin de l'action qui se déroule.

Examinons maintenant plus avant les moyens « convenables » du peintre et comment la LSF peut se les approprier.

Un début, un milieu et une fin

Pour guider le spectateur dans sa découverte des passions de l'âme, Poussin lui propose de suivre le récit de façon chronologique. Épousant le principe aristotélicien, il nous raconte son histoire avec un début, un milieu, et une fin. Suivons-le en organisant le temps du récit de la même façon. Sur une ligne de temps horizontale, nous placerons à gauche les personnages affamés avant que le miracle n'ait lieu et à droite la manne tombant du ciel que le peuple ramasse ; la conclusion se placera au centre (au fond et au milieu sur la toile) pour rendre grâce à Dieu. En toute logique, sur la toile ou en LSF, le temps devrait s'organiser différemment : À gauche la faim, au milieu la manne et à droite l'action de grâce. Cependant, de la même façon que Poussin a fait preuve d'invention tout en conservant une grande clarté au déroulement de son récit, le locuteur, s'il est aussi

rigoureux dans ses emplacements, peut se permettre une telle répartition de l'action devant lui. Nous sommes uniquement dans l'énonciation, cette fois-ci l'auteur pourrait nous dire à tous moments : « Cette histoire se passait autrefois : voyez comme elle est édifiante »

Des figures idéalisées

Chaque groupe de personnages ainsi placé, voyons ce qu'ils nous racontent, ou plutôt ce qu'ils représentent puisqu'ils sont avant tout au service d'une idée. Intéressons-nous tout d'abord à leur aspect physique et à leurs costumes. Aujourd'hui, en s'y attardant, il est difficile de les attribuer à un peuple quelconque, et, en tout cas, ils ne correspondent pas à l'idée moderne que nous nous faisons d'un peuple moyen-oriental du 1er siècle avant Jésus-Christ, harassé et affamé dans le désert.

Or nous savons par le peintre Le Brun qui a commenté ce tableau à l'Académie Royale de Peinture ⁶⁹, que cette représentation des corps et des habits était considérée justement comme convenable. C'est que ce terme doit être compris dans une acception large. Citons-le à propos de ce tableau : ce « qui est digne d'être bien considéré, c'est la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques et qu'il a parfaitement accommodé à son sujet ». Voilà une préoccupation qui pourrait nous paraître étrange si le propos était de raconter réellement l'épisode biblique. Mais comme il s'agit d'utiliser des personnages comme de simples figures au service de son « concetto », il faut donc les représenter tels qu'ils devraient être dans une nature idéale. N'oublions pas que la Bible, elle-même, est avant tout une somme de récits légendaires dont le but est d'édifier le lecteur. Les personnages seront donc une représentation du genre humain, hommes, femmes, jeunes et vieux, bref l'idée que l'on doit avoir d'une nature humaine parfaite.

En ce qui concerne les costumes des personnages, inutile d'y chercher des peaux de bêtes ou des tenues dépenaillées. L'artiste les figure sans doute tels qu'on se les représente à son époque, d'après les sources disponibles, encore peu nombreuses.

⁶⁹ Charles Le Brun, *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994. Le Brun (1619-1690) fut un des principaux peintres de Louis XIV et fut à l'origine de l'Académie Royale de Peinture.

Mais ils doivent correspondre encore une fois à l'idée qu'il veut transmettre. Le Brun : «(Poussin) a trop de soin de la bienséance (...) c'est pourquoi il se sert de vêtements conformes au pays et à la qualité des personnes qu'il représente (...) La condition des personnes est particulièrement distinguée par la beauté des vêtements dont quelques-uns sont enrichis de broderies ; et les autres, plus grands et plus amples, donnent davantage de majesté aux figures qui en sont vêtues »⁷⁰ .

Cette description des physiques et des vêtements suit donc une convention que l'artiste estime la plus propre à exprimer l'idée du peuple juif qu'il veut transmettre. En LSF, il existe un signe conventionnel pour désigner le peuple juif : l'index et le majeur glissant sous le menton d'un côté à l'autre en se repliant. Mais, si ce signe standard désigne bien ce peuple, il n'en donne pas de description. Or Poussin les décrit, même si c'est d'une façon parfaitement conventionnelle, en leur donnant un physique et des vêtements imités de la statuaire antique. Le stéréotype de transfert personnel, un autre type de transfert de personne ⁷¹ qui est la « reprise d'une attitude culturellement marquée (ou stéréotypée) »⁷², n'est pas non plus la solution : d'une part nous avons déjà éliminé les transferts personnels, d'autre part cette convention est probablement plus le fruit de l'imagination du peintre plutôt qu'une image partagée a priori par son public. Optons alors pour un compromis, celui qui décrira synthétiquement l'allure générale (gestes affectés, vêtements drapés autour du corps) de personnages désignés par le signe « juif ».

Un désert affreux et une terre inculte

Ces personnages, organisés en groupes équilibrés, sont disposés dans un paysage. En lisant le texte de l'Ancien Testament, ou simplement les commentaires contemporains (ceux de Poussin et de Le Brun en particulier), il est question d'un désert. Avec ce mot, la représentation qui nous vient spontanément à l'esprit, est celle d'un lieu très vaste, plat et aride ; c'est d'ailleurs cette idée qui est synthétisée dans le signe « désert ». Le Brun, lui, dans ces conférences, qualifie le paysage : « d'un désert affreux et d'une terre inculte ». Or, Poussin nous présente un paysage sans doute peu hospitalier,

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Christian Cuxac, cf. : opus cité supra.

⁷² Marie-Anne Sallandre, cf. : opus cité supra.

mais vallonné, et savamment parsemé d'arbres et de rochers. Il y a manifestement, là encore, la même volonté d'idéalisation sur laquelle nous n'allons pas revenir.

Mais, alors que nous disposions du signe « juif » qui ne nous engageait pas sur la description des personnages, notre signe « désert » est beaucoup plus illustratif et ne correspond donc pas du tout à ce qui nous est montré. La question du choix se pose donc au locuteur qui commente cette œuvre. Faut-il se référer au mot, et assumer avec le signe « désert » le décalage entre ces deux interprétations visuelles très différentes pour une même idée ? Ou faut-il se référer à l'image peinte et décrire ce paysage comme nous la percevons aujourd'hui, c'est-à-dire remplacer le signe générique par des transferts de formes ? La solution, comme souvent, peut être inventive : partir du signe standard et le modifier légèrement en lui imprimant une forme qui reprend certains éléments du paysage ; ainsi le spectateur percevra facilement que la volonté du peintre est bien de situer son histoire dans un désert, mais un désert selon son point de vue.

Le paradoxe de la convenance

Avec cette « convenance », Poussin se rattache à une culture classique, depuis l'Antiquité jusqu'à celle de l'Académie Royale de Peinture (qui sera fondée dix ans plus tard) ; cette culture, on l'a vue, est fondée principalement sur un idéal de beauté et sur la rhétorique. Il est intéressant d'avoir à l'esprit que Poussin, pour préparer son travail sur la toile, modelait des figurines, les revêtait de chiffons puis les disposait sur un petit théâtre pour en apprécier l'effet. On ne peut pas manquer l'analogie avec la manière dont un locuteur en LSF visualise les éléments de son récit en les disposant autour de lui, sans y prendre part, c'est-à-dire sans utiliser de transfert personnel.

D'ores et déjà, avant même d'observer les autres « signes » que l'artiste a disposés sur sa toile, un autre paradoxe apparaît. En synthétisant ses idées dans des formes rigoureuses et conventionnelles, Poussin semble ne pas avoir atteint son but ; alors qu'il met tout en œuvre pour dépeindre ses idées, seuls les érudits de son époque pouvaient y avoir accès, non sans scruter longuement la toile. Aujourd'hui encore plus, l'amateur ne pourra en saisir le sens qu'avec une bonne explication.

Pour comprendre ce paradoxe, poursuivons notre parallèle avec la langue des signes. Les signes standard, dont nous venons de dire qu'ils nous semblent appropriés à

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

cette situation, sont, eux aussi, issus d'une imitation (nous avons déjà abordé cette notion de signe « naturel »). Par économie ces signes ont subi ensuite une transformation progressive. Perdant de leur iconicité, ils ne donnent plus à voir (pour reprendre les termes de C. Cuxac⁷³) et aujourd'hui ils expriment rapidement et simplement un concept.

En utilisant ces signes ou ces représentations conventionnelles, le locuteur, comme le peintre, exprime ses idées avec efficacité et très peu d'investissement personnel. En revanche, l'un comme l'autre ne peut être compris que par celui qui maîtrise parfaitement la LSF ou la culture classique. Pour vaincre cette non-transparence de sens, c'est une démarche intellectuelle que le spectateur doit faire.

Nous sommes donc là dans une situation opposée à ce que nous avons vu avec Caravage lorsqu'il s'engageait pour parler directement à nos sens, ce qui correspondait pour nous, locuteurs de la langue des signes, au versant le plus iconique de cette langue.

Moïse et Aaron, personnages légendaires

Il y a toutefois, dans le tableaux de Poussin, deux personnages dont le statut n'est pas uniquement de figurer un de ces mouvements de l'âme que nous regarderons tout à l'heure. Dans le plan intermédiaire du tableau, les deux vieillards à barbe blanche, debout et entourés d'hommes prosternés, sont Moïse et Aaron. Poussin leur donne une dimension légendaire en les caractérisant de façon idéale par leur aspect et leurs vêtements. Ils ont un rôle particulier à jouer en fin de récit : Moïse, en rouge, montrant le ciel, indique que ce n'est pas lui qu'il faut remercier, mais Dieu ; c'est ce que précisément Aaron, en blanc, est en train de faire en priant.

Pour rendre compte de ces personnages dans notre narration en langue des signes, nous n'utiliserons toujours pas de transfert personnel, puisque le peintre ne leur donne pas de rôle déterminant dans le déroulement du récit. Mais, puisqu'ils ont une présence originale, on décrira d'abord succinctement leurs costumes et leurs barbes blanches, puis on reprendra leurs attitudes (index montrant le ciel, mains jointes en prière). Nous sommes, cette fois-ci, plus proche du stéréotype de transfert personnel pour ce qu'il évoque l'action de grâce au lieu de la raconter.

⁷³ Christian Cuxac, cf. : opus cité supra.

2 : L'expression des passions

Deux signes exceptionnels

Moïse et Aaron nous permettent de passer à l'étude de l'objet principal de cette œuvre, et que nous avons déjà introduit : l'expression des passions. Nous allons nous demander ce que certains gestes, attitudes et mimiques ⁷⁴ expriment et ainsi en tirer profit pour être le plus précis dans notre interprétation en LSF.

Nous venons de voir en quoi ces deux protagonistes, Moïse et Aaron, sont atypiques. Ils le sont également car ils sont les seuls, dans ce tableau et dans les trois autres de notre étude, à effectuer des gestes ressemblant à nos signes. Celui de Moïse correspond au signe « Dieu » avec son index pointé vers le haut, même s'il est peu probable que la configuration de sa main forme la lettre « d » (comme c'est le cas pour le signe) ; Aaron, quant à lui, a les mains jointes et le regard vers le haut, le geste et signe de « la prière » déjà rencontré.

En peinture, ces deux gestes sont compréhensibles par tout occidental, quelle que soit l'époque. De la même façon, nous pouvons avancer, sans grand risque de nous tromper, que ces signes parvenus jusqu'à nous, ont pu être utilisés par les Sourds à toutes les époques. Une des rares preuves visible aujourd'hui, date de la fin du XVIIIe siècle, c'est celle du signe « Dieu », celui que fait l'abbé de l'Épée sur la statue qui lui est consacrée dans la cour de l'école Saint-Jacques à Paris.

À la suite de la réflexion sur le rapprochement entre les signes et les gestes dans le chapitre précédent, celui-ci est apparu d'un intérêt limité. Malgré cela, on voit que les gestes de Moïse et Aaron inspirent directement deux signes utilisés actuellement. Celui de « la prière », comme nous l'avons déjà vu, est issu d'un code à la fois religieux et profane. Le signe « Dieu » a une iconicité indéniable : il désigne « celui qui est là haut ». En devenant des signes, aucun n'a subi de modification avec le temps, par économie ou parce qu'ils ne correspondraient plus à la perception que les Sourds ont de ces deux concepts.

Il convient cependant de nuancer ces propos en commençant par l'observation

⁷⁴ Nous employons ici le terme de mimique pour signifier précisément les expressions du visage.

suiuante : sur une fresque du Vatican, peinte par Raphaël presque un siècle et demi auparavant, on retrouve un personnage à l'allure, au vêtement et au geste presque identiques à ceux de Moïse (Fig. 28, page 114). Il s'agit de Platon qui désigne la source de l'inspiration suprême, le royaume des idées ; il s'oppose au geste d'Aristote, qui montre la terre, point de départ de toutes sciences naturelles. Le geste de Platon ne désigne donc pas Dieu, même si, dans les appartements d'un Pape de la Renaissance, le syncrétisme entre philosophie et catholicisme est indéniable. À la suite de cette observation, plusieurs interrogations viennent à l'esprit : Poussin, qui vivait à Rome, s'est-il inspiré, pour son Moïse, du Platon de Raphaël ? A-t-il lui même fait glisser le sens de leur geste de la philosophie à la religion ? Et l'Abbé de l'Épée n'aurait-il pas eu l'occasion d'admirer le célèbre tableau de Poussin, au moins sous la forme d'une gravure, et ne s'en serait-il pas inspiré pour inventer le signe « Dieu » ? On sait qu'il a tenté d'ajouter à la langue des signes des signes « méthodiques » qui n'ont pas perduré, mais il a pu apporter des signes religieux à ses élèves en leur enseignant la religion. Nous avons vu tout à l'heure, avec nos exemples de gestes peints, comment l'iconographie religieuse imprégnait de nombreux signes et leurs représentations. Si l'on veut donc tirer une brève conclusion de l'ensemble de ces réflexions, nous pouvons dire simplement qu'il faut être très prudent, lorsqu'il s'agit de déterminer l'origine d'un signe.

Les mouvements de l'âme

Examinons enfin les attitudes et mimiques des autres personnages. Poussin a voulu peindre avec la plus grande précision les mouvements de l'âme, c'est-à-dire la manifestation d'émotions et de sentiments. C'est le dessin qui prime ici sur la couleur, comme le « dessein » prime sur la spontanéité. Le Brun nous dit que le dessin de Poussin pour ce tableau « est savant et exact »⁷⁵. Si l'on regarde attentivement un à un chaque personnage, son attitude, l'expression de son visage et sa relation avec ceux qui l'entourent, on a tout de même un peu de peine à comprendre quelle émotion ou quel sentiment l'habitent. C'est que, selon Le Brun, la peinture doit montrer l'aspect des passions qu'il présenterait sur nos visages et nos corps « si rien ne venait en brouiller la

⁷⁵ Charles Le Brun, cf. : opus cité supra.

manifestation »⁷⁶. Nous sommes toujours dans l'imitation d'une nature idéale.

Prenons en exemple le groupe de gauche au premier plan, dans lequel Poussin a personnifié principalement « la Charité » et « l'Admiration ». Nous pourrions, en citant toujours Le Brun, montrer comment tout, chez cette femme en bleu, personnifie la Charité. De la même façon, chaque détail, du sourcil jusqu'à l'écartement des pieds de cet homme debout en rouge, est censé exprimer l'Admiration.

Nous voici donc face à des personnages dont l'attitude et la mimique nous paraissent plus ou moins vraisemblables aujourd'hui pour personnifier des émotions. Le locuteur en langue des signes, lui, se retrouve encore face à une sorte de paradoxe : le peintre s'est ingénié à décrire très précisément des expressions de visage et des attitudes alors que, dans son interprétation en LSF, il ne va sans doute pas les reproduire en grande iconicité. Et pourtant, employer de simples signes standard, semble bien insuffisant et, osons le dire, irrespectueux du talent de l'artiste.

Si, malgré tout, nous nous orientons vers la solution des signes standard, nous n'aurions pas à notre disposition de signe tout prêts pour «la Charité» ni pour «l'Admiration». Il nous faudrait avoir recours, au minimum, à une courte périphrase : «la Charité» pourrait être la combinaison de l'idée d'être touché (le majeur qui touche le cœur) avec celle de donner ou de prendre soin de quelqu'un. Pour « l'Admiration », il nous faudrait convoquer des signes tels que « respect », «hommage», « confiance », etc. On voit qu'il n'y a pas de solution véritablement satisfaisante si l'on s'évertue à trouver un équivalent en signe standard à un concept hors de son contexte.

Laissons là, pour le moment, notre interrogation et passons en revue rapidement le reste des mouvements de l'âme que Poussin nous décrit : la résignation, l'amour, la reconnaissance, la surprise, la joie, la sagesse, la nécessité, la bonté, l'égoïsme, la prévoyance, l'humilité⁷⁷, la gratitude, l'expérience, la curiosité. Si le lecteur a tenté l'exercice de les reconnaître sur la toile, il a sans doute eu quelques difficultés. Nous-mêmes n'avons pu le faire qu'en nous référant à la conférence de Le Brun.

C'est l'occasion d'aborder plus précisément les recherches que ce dernier a

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ « L'Humilité » est représentée par l'homme en jaune de profil, au deuxième plan, au centre du groupe de Moïse et Aaron. Il a effectivement une attitude proche de ce que nous décrivions dans notre chapitre sur ce sujet : corps penché en avant et un bras croisé sur la poitrine.

entrepris sur les expressions du visage ; le locuteur en LSF, qui en connaît l'importance dans la syntaxe, ne peut qu'être curieux de découvrir combien ce sujet a fait l'objet de nombreux travaux et comment il a été traité. Les études de Le Brun nous intéressent plus particulièrement, car, outre qu'elles sont les plus connues, elles sont les plus abouties, abondamment illustrées et en filiation directe avec son maître Poussin. Ces expressions du visage ont-elles, peu ou prou, quelque chose de commun avec celles que nous utilisons dans la grammaire de la LSF ?

Une peinture qui « démêle les passions »

Dans sa conférence consacrée aux expressions ⁷⁸, Le Brun dresse un tableau systématique des passions, une véritable typologie de ce que nous appellerions, nous, les mimiques faciales correspondant aux différents sentiments humains. Il faut envisager cette somme dans son contexte, celui d'une théorie de la rhétorique de la peinture classique. Le XVIIe siècle est rationaliste, il faut tout expliquer, disséquer ; Descartes publie un « Traité des passions de l'âme » en 1649, et c'est dans cet esprit que Le Brun voit l'homme : « Quelque secrets que soient les mouvements de son âme, quelque soin qu'il prenne à les cacher, ils ne sont pas plutôt formés qu'ils paraissent sur son visage »⁷⁹. Fort de ce préambule, il définit et classe les passions, et explique l'expression qu'on doit en donner en peinture.

Mais la peinture dont il rêve doit « démêler les passions »⁸⁰ ; il faut peindre chacune avec son essence. Il ne les peint donc pas telles qu'elles apparaissent dans la vie, car, dans la vie, elles n'apparaissent que mêlées avec d'autres. Il les peint telles qu'elles apparaîtraient si la nature exprimait fidèlement leur essence, c'est-à-dire une nature idéale. Son intention n'est pas de peindre ce qui est, mais ce qui doit être.

Qu'il suffise de citer des extraits de son raisonnement et les dessins qu'il en propose à propos de : « L'extrême désespoir » (Fig. 29, page 115) : « Il se peut exprimer par un homme qui grince les dents, écume, et qui se mord les lèvres, et qui aura le front

⁷⁸ *L'expression générale et particulière. Par Mr. Le Brun, Premier Peintre du Roy, Chancelier & Directeur de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Enrichie d'un grand nombre de Figures très bien dessinées*, in cf. : opus cité supra.

⁷⁹ Ibid.

ridé par des plis qui descendent du haut en bas, les sourcils seront abaissés sur les yeux (...) ; il aura l'œil en feu, plein de sang, la prunelle égarée (...) ; ses paupières seront enflées et livides ; les narines grosses et ouvertes s'élèveront en haut, et le bout du nez tirera en bas, les muscles et tendons de cette partie seront fort enflés, ainsi que toutes les veines et nerfs du front, (...) ; il aura les cheveux droits et hérissés.»⁸¹

Il ne s'agit pas de la tirade d'un médecin dans une comédie de Molière ! Nous comprenons maintenant pourquoi les expressions des visages des personnages de Poussin sont peu évocatrices ; si ces dernières sont beaucoup moins outrées que notre exemple, il n'en demeure pas moins qu'elles procèdent de cette même théorie. Le Brun a été son élève respectueux et n'a fait que systématiser des conceptions auxquelles les peintres classiques adhéraient avec leur siècle.

Il n'est pas nécessaire de citer d'autres exemples pour répondre à notre question : les mimiques issues de la rhétorique classique sont parfaitement artificielles ; à l'opposé, celles de la langue des signes sont cette fois-ci naturelles, hors de toutes conventions (en tout cas pour les civilisations occidentales).

Cette incursion chez Le Brun n'aura fait que renforcer notre idée conductrice : c'est la convention, la « convenance », qui guide toute la composition de notre tableau.

S'inspirer des génies combinés de la peinture et de la LSF

Reprenons à présent notre interrogation de tout à l'heure : comment exprimer en LSF l'ensemble de ces concepts. Pour certains, comme « la Sagesse » ou « la Curiosité », nous avons la possibilité de choisir un signe standard ou une combinaison de plusieurs signes. On sait qu'il faut y intégrer les paramètres du corps et de la mimique faciale pour lui donner tout son sens. Cependant le locuteur devra ici faire preuve d'intuition dans cet engagement corporel puisqu'il doit rendre compte d'une idée qui n'est pas signifiée par un mot, mais par un personnage.

Mais beaucoup d'autres mouvements de l'âme, tel que « la Bonté » ou « la Prévoyance » ne bénéficient pas aussi facilement de signes standard. C'est là que la peinture peut venir au secours de la langue des signes. Inspirons-nous simplement de ce

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Ibid.

que nous voyons. Imitons ce que nous comprenons de l'attitude et de l'expression de la figure qui les personnifie ; tâchons d'en exprimer synthétiquement l'idée en veillant à ce que notre engagement du corps et du visage soit le plus sobre possible. Cette solution s'apparente là encore au stéréotype de transfert personnel, celui qui s'appuie sur un savoir culturel partagé comme pour dire : « ça revient à ça »⁸².

D'une façon ou d'une autre, le locuteur n'exprimera qu'une idée, et non pas l'histoire d'une femme qui donne son sein à sa mère (la Charité), ou celle d'une femme qui regarde le ciel avec perplexité (la Curiosité).

Pour résumer notre réflexion sur le passage de ces notions, de la toile vers la langue des signes, les solutions peuvent se trouver entre les deux bornes suivantes : si nous avons à notre disposition un signe standard, plaçons-le simplement en situation avec un léger engagement physique supplémentaire. En revanche si aucun signe générique ne nous paraît approprié, inspirons-nous du travail du peintre.

La solution vient finalement très naturellement en s'inspirant des règles combinées de la peinture et de la langue des signes.

Exprimer l'idée et non pas raconter l'action

Pour chacun de ces comportements du genre humain, nous avons vu quelle ressource a le locuteur en langue des signes, pour l'exprimer sur le même niveau de signification que le peintre. D'une façon générale, de la même façon que ces personnages représentent dignement le désespoir, sans s'arracher les cheveux, le locuteur mettra juste ce qu'il faut d'iconicité dans son signe, ou ce qu'il faut de générique dans un transfert, pour exprimer l'idée et non pas raconter l'action.

À la question récurrente du néophyte à propos de l'expression de l'abstraction en langue des signes, nous pourrions désormais répondre indirectement en citant des œuvres comme *La Récolte de la manne*. La LSF comme la peinture, avec des moyens comparables, nous montre que l'image inspirée du réel et distanciée par une convention est capable d'exprimer des concepts.

⁸² Christian Cuxac, cf. : opus cité supra.

Peter Paul Rubens : les Horreurs de la guerre (1637 ou 1638) ⁸³

(Fig. 30, page 116)

Huile sur toile, 206 x 345 cm

Florence, Palais Pitti, galerie Palatine

L'expression d'une passion

Ici, à l'inverse de *La récolte de la manne* qui mettait en scène un grand nombre de passions de façon stéréotypée, Rubens, lui, n'en dépeint qu'une seule, mais la décline sous tous ses aspects. Ce sont les horreurs de la guerre, qu'il veut dénoncer avec la plus grande force. Ce n'est pas non plus la convenance de la peinture classique qui va le guider dans ses choix artistiques, mais son seul tempérament : la couleur prime sur le dessin, l'émotion sur le concept. Roger de Piles, que nous citons à propos du coloris en traitant de nature et de nature idéale, se fera en quelque sorte son avocat contre Poussin ou Le Brun lorsqu'il écrit : si les passions « étaient fixées par de certains traits qui obligeassent les peintres à les suivre nécessairement, ce serait ôter à la peinture cette excellente variété d'expressions qui n'a point d'autre principe que la diversité des imaginations, dont le nombre est infini et les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes »⁸⁴. En effet, on est saisi, dès le premier regard, par des personnages dont les attitudes et les expressions de visage sont certes outrées, mais d'une grande vivacité et d'un grand naturel.

⁸³ Le titre, comme la date de création, n'est pas déterminé avec précision ; on trouve des reproductions dont le titre peut être aussi : *Les Maux de la guerre* ou *Les Conséquences de la guerre*.

⁸⁴ Roger de Piles, cf. : opus cité supra.

1 : Les protagonistes

Les corps et les visages

On le comprend ici, Rubens se situe sur le versant de l'imitation de la nature, et non plus sur celui de la nature idéalisée à la manière de Poussin. Cette idée nous guidera tout au long de notre réflexion sur l'interprétation de cette oeuvre ; il y aura peu de place pour la standardisation.

Et pourtant, en regardant les corps des personnages, on pourrait objecter que l'on reconnaît les femmes « rubéniennes » entre toutes, avec leurs rondeurs féminines et voluptueuses. N'obéissent-elles pas à un stéréotype qui les ferait toutes se ressembler et incarner « La Femme » sans plus de lien avec leurs référents, les femmes dans leur diversité? Regardons-les, celle qui est nue presque au centre du tableau, comme les autres. Aucune n'incarne « La Femme » d'une façon idéale, mais une femme de chair et de sang, passionnée, bouleversée, apeurée ... Leurs corps sont animés d'une grande puissance de vie, avec des chairs bien présentes, des membres aux formes sans complaisance, et des attitudes qui n'empruntent rien à une quelconque convenance. Nous n'y sentons aucun dessin qui cernerait des formes avec précision ; au contraire la touche visible du pinceau avec ses empâtements, témoigne de la volonté du peintre d'exprimer d'abord par la couleur cette passion qui emporte tous les protagonistes de sa composition.

Outre celui des femmes, le rendu des corps des autres personnages est, peut-être plus encore, tendu uniquement vers l'expression d'une grande émotion sans souci de plaire. Observons le corps des deux hommes, celui qui est en armes au centre et celui qui est allongé à terre dans le coin droit. Si l'on s'approche de très près, on remarque une juxtaposition de touches de couleurs, contrastées et épaisses ; ce n'est qu'avec le recul que les membres, les visages, le torse prennent leurs formes viriles et vigoureuses.

C'est avec cette même force colorée que Rubens a dépeint, enfin, les petits enfants, ou cet étrange personnage féminin, vu de profil, les cheveux hérissés, une torche à la main. Cette dernière a tous les traits d'un monstre grimaçant et voûté, en pleine fureur ; les enfants n'ont rien d'angéliques avec leurs visages parfois laids et leurs expressions énigmatiques.

Avant même d'avoir d'identifier les personnages et leurs rôles dans la narration,

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

nous nous trouvons donc déjà confronté avec force à une histoire violente pour laquelle l'artiste s'est impliqué avec sa technique de peintre. Il est évident que le locuteur en LSF, s'il veut rendre cette intensité qui nous saute aux yeux, ne pourra pas en faire moins ; il devra s'engager dans son récit, nous pourrions dire «corps et âmes», pour en maintenir le niveau dramatique.

Les personnages

Il est temps maintenant de reconnaître les personnages qui animent la toile ; car ce sont bien eux presque exclusivement, qui font l'histoire. À l'inverse de l'œuvre précédente, leur statut est complexe. En effet, leur présence indéniable, que nous venons de détailler, nous les montre comme des protagonistes fortement engagés dans l'action et, à ce titre, le locuteur ira naturellement vers un répertoire de grande iconicité, avec de nombreuses prises de rôle. Mais aucun, dans ce tableau, n'est là seulement pour lui-même. Si nous pouvons, malgré tout, en désigner certains par leurs noms, c'est que le peintre a choisi de les figurer également pour la part qu'ils apportent à la construction de l'allégorie pacifiste. Le locuteur devra donc tenir compte de ce deuxième niveau de narration qui se situe sur un plan universel.

Des figures mythologiques

Le couple central, la femme nue et l'homme armé, sont Vénus et Mars, déesse de l'amour et dieu de la guerre. La femme monstrueuse à droite, entraînant Mars, est la Furie Alecto, démon de la vengeance. Ces trois figures sont mythologiques; c'est-à-dire qu'elles proviennent de récits légendaires de l'Antiquité grecque et romaine. Le spectateur cultivé les associe à un certain nombre de caractères et d'aventures. Au fil des siècles leur représentation a beaucoup varié, mais certains attributs leur sont dévolus de manière à les identifier facilement : Vénus et ses perles, entourée de petits Cupidons (les enfants ailés), Mars et ses armes. Représentés ensemble, ils s'identifient aussi, en référence à leurs histoires communes : une femme nue et séduisante auprès de Mars a toutes les chances d'être Vénus ; une femme hystérique et laide entraînant Mars ne peut être qu'une Furie. Ici, ces trois figures sont mises en scène conformément à certains épisodes de leurs légendes ; le peintre reprend une tradition perpétuée de siècles en siècles. Nous

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

pourrions en rendre compte en LSF, en endossant simplement leur rôle pour raconter l'épisode représenté : Vénus essaye de retenir Mars qu'Alecto entraîne au combat. Ceci constitue un premier niveau de lecture.

Mais, comme nous venons de l'exposer en introduisant nos personnages, cette citation de la fable se justifie car elle participe, avec l'ensemble de la composition, à la représentation d'une allégorie. C'est leur caractère symbolique, abstrait, qui est également mis en avant pour servir le propos du peintre ; ce que nous pourrions résumer cette fois par : l'amour est impuissant à empêcher la guerre, qui entraîne un grand nombre de malheurs. Pour tenir compte de ce deuxième niveau de lecture, moins anecdotique, il nous faudrait investir, non plus les rôles de Mars ou Vénus, mais ceux de « La Guerre » ou de « L'Amour » ; ne plus illustrer l'allure virile de l'un ou féminine de l'autre, mais incarner l'idée de violence et de mort ou de douceur et de félicité. Reconnaissons que le défi est audacieux !

Il existe peut-être une troisième façon pour désigner ces personnages principaux : celle de leur attribuer un signe, comme on le fait pour les personnes, vivantes ou non, reconnues par la communauté Sourde. Ainsi, un comédien Sourd, participant à un groupe de réflexion sur la mythologie, m'a désigné Vénus par le signe que nous pourrions transcrire par : « celle qui naît d'une coquille ». Ce signe est pertinent et bien venu ; toutefois, dans notre cas, avec son caractère standard, il ne devrait être utilisé qu'en introduction, pour passer rapidement aux répertoires de grande iconicité que nous venons de voir.

Des personnifications

Viennent ensuite des personnifications. Contrairement aux personnages précédents, elles ne sont pas ancrées dans une histoire mythique, et n'ont donc pas de « personnalités ». Leur interprétation en LSF est peut-être plus délicate, du fait de leur extrême paradoxe : ce sont des personnages de chair et de sang très impliqués dans le déroulement de l'action, mais totalement abstraits. Il s'agit de L'Europe, personnifiée par la femme de gauche, couronnée et aux bras levés, avec un enfant tenant un globe surmonté d'une croix : le monde chrétien. Les Arts et Lettres sont incarnés par une femme, à terre, à moitié nue, tenant un luth brisé d'une main et une partition de l'autre,

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

ainsi qu'un homme, à peine discernable, à terre, entre les jambes de Mars qui marche sur son livre. L'Architecture est cet homme renversé dans le coin droit tenant un compas d'une main et un chapiteau de l'autre. La femme serrant son enfant dans ses bras représente La Famille. Il faudra probablement les évoquer dans un deuxième temps pour respecter leur moindre importance dans l'action : l'Europe se lamente de la guerre ; la population et la culture en sont les premières victimes.

Ces personnages ont également une forte présence, et doivent donc être traités avec le même niveau d'iconicité que les principaux. Mais il faudra les caractériser pour leur valeur d'objets symboliques. Pour cela ce sont leurs attributs, en forme de synecdoque (la couronne et le globe de l'Europe, le livre, le luth etc.), qu'il faudra d'abord décrire, puisqu'ils ont bien la fonction de les désigner ; ensuite de quoi leur rôle pourra être interprété conformément à la vision du peintre. En effet il ne s'agit pas d'une carte de l'Europe déchirée, d'une bibliothèque en feu ou d'un édifice détruit, mais bien d'incarnations de ces objets. C'est là une formidable opportunité pour utiliser le génie de la LSF. Dans son utilisation courante, un locuteur expérimenté peut employer un transfert de rôle pour signifier un objet en action : le distributeur d'argent qui « avale » votre carte bleue, le Polaroid qui « recrache » la photo, ou plus simplement un aspirateur au travail. Ici, c'est l'occasion, pour ceux qui en ont le talent, de signifier au moyen d'un transfert personnel, l'Europe se lamentant, des livres qui se font écrasés, des instruments de musique qui se font cassés, des partitions qui se font déchirées, des édifices entraînés de s'écrouler etc.

2 : Autour des protagonistes

Caducée et faisceau

D'un tout autre ordre, en revanche, est le cas de certains attributs que le peintre a déposés dans son décor. Il s'agit, notamment, dans la partie inférieure gauche, d'un caducée et d'un faisceau de flèches déliées. Ils sont là pour commenter l'histoire et non pas pour identifier un personnage, contrairement aux attributs cités précédemment. Le

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

caducée représente, dans ce contexte, « la Paix jetée à terre » ; le faisceau délié, avec ses flèches éparses, est « l'Harmonie brisée ». Ils acquièrent, ici, une autonomie de sens qui peut poser une difficulté pour en rendre compte dans la continuité de la narration.

En observant que ce rôle de commentaire a quelque chose de redondant avec le sens principal de l'histoire nous allons pouvoir résoudre ce problème. Nous allons les associer à d'autres éléments de la composition et ainsi les intégrer naturellement au déroulement du commentaire. Les flèches sont faciles à mettre en situation pour deux raisons : Cupidon les enjambe alors que, d'habitude, il les décoche pour rendre amoureux. L'association vient logiquement, de l'absence d'amour à l'harmonie brisée. D'autre part cette harmonie brisée est également le sens que prend le luth au manche cassé, vu tout à l'heure, dont les cordes, symbole d'harmonie, sont rompues. On pourra donc évoquer cet élément du commentaire soit avec la présentation de Vénus comme l'amour impuissant à empêcher la guerre, soit en évoquant un deuxième sens pour le luth brisé (le premier étant l'attribut des Arts).

La citation du caducée, « la Paix jetée à terre », trouvera sa place avec celle du seul véritable décor de la composition : en effet le portail monumental, à gauche, nous parle également de paix bafouée, mais nous allons y venir.

Pour ces deux attributs ne désignant qu'une idée, il semble plus logique de les décrire le plus sommairement possible, avec des signes standard, voire même seulement de les montrer du doigt, et d'y faire référence en appui ponctuel au cours de l'exposé.

Un petit admoniteur

Jusqu'à présent, presque tout dans cette œuvre nous entraîne à utiliser la LSF dans ce qu'elle a de plus iconique : les transferts personnels. Nous sommes constamment au cœur de l'énoncé, endossant le rôle des personnages de la composition.

Or, comme par malice, Rubens a placé justement à gauche, là où tout commence, un petit cupidon dans le rôle de l'admoniteur. On se souvient que nous évoquions cette fonction pour *le Martyre de saint Matthieu* ; c'est un personnage qui regarde le spectateur en face, créant une relation directe avec lui pour lui signifier que c'est de son point de vue que la scène est représentée ; l'introduction de ce narrateur dans le récit nous fait basculer de l'énoncé à l'énonciation. Ici, si l'on voulait approfondir

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

l'analyse, on pourrait avancer que Rubens, qui a eu une grande activité de diplomate, a un point de vue non pas nationaliste mais humaniste ; en effet, c'est le monde chrétien occidental (le globe et sa croix) qui déplore les horreurs déclenchées par la guerre.

Cet aparté nous donne un niveau de lecture supplémentaire ; il suggère une sorte de respiration dans l'interprétation en LSF et une incitation à la réflexion pour le spectateur. Ce cupidon pourrait bien être cette fois-ci l'équivalent de ce que Marie-Anne Sallandre appelle justement un « aparté », et qu'elle définit ainsi : « décrochement du locuteur-narrateur qui se met à réfléchir pour lui-même, pour le public ou dans un dialogue (comme au théâtre). Les signes standard sont courants. »⁸⁵

Le temple de Janus

Ces deux colonnes encadrant une porte ouverte, sur le côté gauche de la toile, figurent le temple de Janus ; à l'époque romaine, on ne le fermait qu'en temps de paix. C'est donc bien avec lui que l'on citera le caducée. Cette porte ouverte est d'une grande importance dans notre narration. C'est par elle que tout commence. À partir d'elle, une ligne de temps peut s'organiser de gauche à droite : les portes s'ouvrent, la paix est brisée ; l'amour tente, en vain, de retenir la guerre ; cette dernière déclenche toutes sortes de malheurs. Les couleurs du ciel accompagnent aussi ce déroulement ; la lumière claire du matin s'obscurcit progressivement de nuages sombres et d'éclairs menaçants. Le rôle de cette porte est marqué également par les formes. En s'ouvrant violemment, elle entraîne avec elle un déséquilibre de tous les personnages de la gauche vers la droite ; ce mouvement se propage de plus en plus jusqu'à la chute et l'écrasement des derniers à droite.

Pour respecter l'organisation du récit, et rendre impressionnant ce chaos, il faudra donc commencer notre commentaire par cette ouverture de porte. De la même façon que nous avons animé certains concepts (Les Arts et Lettres etc.), cette porte devra être signifiée en transfert personnel pour exprimer son rôle déclencheur : « Je suis une porte qui s'ouvre à grand fracas, et je vais provoquer des catastrophes ! »

⁸⁵ Marie-Anne Sallandre, cf . : opus cité supra.

Les Furies

Dans le coin supérieur droit, des monstres infernaux, ailés et griffus, se mêlent aux nuages ; ce sont deux autres Furies, les compagnes d'Alecto. Démons de la vengeance, elles poursuivent impitoyablement leurs victimes effrayées. Admirons, tout d'abord, le talent de Rubens à mêler différentes formes et couleurs pour figurer une masse qui tient à la fois du nuage et du monstre. Là aussi la LSF peut relever le défi du peintre en se laissant guider par cette image saisissante. Le locuteur pourra évoquer de terribles nuages apportant effroi et souffrance, en engageant simultanément ses mains, son corps et l'expression de son visage.

Arrêtons-nous à nouveau sur Alecto, à laquelle Rubens attribue un rôle majeur. Ses yeux sont exorbités et sa chevelure, mêlée de serpents, est dressée sur sa tête. Avant toute interprétation en LSF, regardons les différentes significations de cette représentation.

Ici, Rubens veut signifier la fureur qui entraîne Mars vers la guerre.

Mais elle nous renvoie également à l'idée de frayeur que sa vue inspire, comme la Gorgone Méduse pétrifiait qui osait la regarder. Celle-ci n'a cessé d'être représentée au cours des siècles ; nous en montrons quelques exemples dont un de Rubens (Fig. 31 à 34 page 117 à 118).

Un sacramentaire du XI^e siècle (Fig. 35, page 119) nous montre l'image d'un mourant, les cheveux hérissés : est-ce l'effet de la fièvre et de la douleur physique ou de la terreur à l'approche du trépas ?

Nous avons vu tout à l'heure, chez Le Brun, son interprétation de « l'Extrême Désespoir » (Fig. 29, Page 115). Il écrit et dessine des « cheveux droits et hérissés ». Cette caractéristique revient deux autres fois sous sa plume et son crayon pour « la Colère » (Fig. 36, page 120) et « la Frayeur » (Fig. 37, pages 121). Après avoir opposé l'académisme du dessin de Poussin et de Le Brun à la liberté colorée de Rubens, il n'est pourtant pas contradictoire de les réunir : si Poussin fut un des premiers modèles de Le Brun, ce dernier n'en a pas moins su intégrer d'autres influences au cours de sa carrière, notamment celle des « Rubénistes » pour l'utilisation de la couleur. De son côté, Rubens n'a pas pu échapper au grand courant cartésien de son siècle. Nous pouvons donc bien

mettre leurs images côte à côte.

Le locuteur en LSF, lui, n'aura pas manqué d'associer cette image avec le signe « cheveux hérissés »⁸⁶, utilisé en langage familier pour signifier l'effroi, la peur mêlée de surprise. Il est probable que cette expression soit empruntée directement à la même expression française (« Avoir les cheveux qui se dressent sur la tête »), elle-même peut-être issue d'une partie de l'iconographie que nous venons de passer en revue.

Ainsi, la représentation d'un visage aux yeux exorbités et aux cheveux hérissés, mêlés ou non de serpents, est associée à des sentiments extrêmes mais parfois opposés : provoquer de la frayeur (Méduse), éprouver de la fureur (Alecto), ou de la frayeur (le sacramentaire du XIe siècle, une figure de Le Brun, l'expression en français et en LSF), ou éprouver un grand désespoir ou de la colère (deux figures de Le Brun).

Nous pouvons constater également que cette image est parfaitement arbitraire, quelque soit son origine ou sa signification. Les idées qu'elle évoque ne viennent pas de son lien de ressemblance avec le monde. Dans le monde réel, personne n'a jamais eu les cheveux qui se dressent sur la tête sous le coup d'une frayeur ou pour en provoquer, ou en pleine fureur.

Ainsi cette représentation d'une chevelure hérissée, avec son caractère arbitraire, est-elle partagée par la légende, la peinture, le français et la LSF ; mais nous devons rester vigilant pour l'évoquer en LSF, au risque d'un contresens (La fureur sur la toile, la frayeur en LSF). Lorsque nous évoquerons Alecto, il ne faudra pas se précipiter sur ce « faux-ami » en la désignant par le signe « cheveux hérissés », malgré l'évidence de l'image. Il faudra sans doute mieux s'en tenir à la description d'une femme échevelée avec des serpents sur la tête, puis, en transfert personnel lui faire dire « Je suis folle de rage, viens avec moi, Mars, et battons nous furieusement ! »

Nous venons de mettre en lumière comment, avec cette formidable opportunité qu'est le tableau de Rubens, la LSF peut faire vivre cette histoire au public avec toute l'intensité que le peintre y a mise. La couleur, la force des expressions et des corps entremêlés, lui a permis de nous plonger dans l'émotion. Le locuteur pourra plonger le public dans la fureur du drame en déployant son talent de conteur à la manière du peintre,

⁸⁶ Les doigts dressés de chaque côté de la tête et une expression de frayeur.

grâce à l'utilisation de structures de grande iconicité de la LSF, celles qui permettent de nombreux et rapides changements de rôle.

Conclusion du chapitre III

En interprétant ces trois œuvres majeures de la peinture d'histoire au XVII^e siècle, nous avons tenté de convaincre le lecteur que la LSF pouvait y porter un regard tout à fait original. Le tableau de Caravage a permis de se poser des questions sur l'expression du temps. Celui de Poussin était l'occasion d'évoquer posément et avec du recul un certain nombre de sentiments, alors que celui de Rubens, nous a précipité dans un formidable chaos de personnages en lutte, tous tendus vers l'expression d'une seule émotion.

Pour chacun, la LSF a apporté des réponses innovantes, en se détachant presque totalement de la langue orale et écrite sur laquelle l'artiste s'est appuyé pour les créer.

CONCLUSION

Au fil de ce mémoire, un grand nombre d'aspects de l'intervention de l'ILS dans un musée ont pu être explorés, et plus largement celui de la relation qu'entretient la langue des signes avec l'art plastique. L'ensemble de ces recherches et réflexions aura mis en évidence la singularité de cette interprétation.

La présence de l'ILS vient, en quelque sorte, bousculer un consensus dans plusieurs relations : tout d'abord celle du conférencier avec son public, en modifiant le rapport physique et visuel que chacun entretient avec l'autre. Cette présence questionne également la relation qu'a toujours entretenu la langue écrite et parlée avec l'art plastique. Elle induit enfin un nouveau regard sur l'œuvre à la lumière des affinités de celle-ci avec la langue des signes. L'interprète se trouve en position instable et doit maintenir un équilibre délicat entre deux pôles : d'une part, rendre sa présence la plus discrète possible et donc se soumettre au discours du conférencier, au risque de l'affadir ; et d'autre part, se saisir de l'opportunité de mettre en valeur le génie commun qui anime l'art et la LSF, au risque d'une prise de pouvoir inacceptable.

Ce génie commun méritait d'être exploré, en l'illustrant de la façon la plus pertinente. En se concentrant sur la peinture d'histoire il a été possible de rapprocher et mettre en perspective l'imitation de la nature de l'une avec l'iconicité de l'autre. La confrontation indispensable des gestes peints avec les signes n'a donné que des résultats limités. En revanche une formidable compétence commune dans le domaine de la narration a pu être mise en évidence. Là où la convention impose sa loi en peinture, la LSF exploite ses ressources et s'exprime dans un registre comparable ; là où la spontanéité et l'émotion vibrent sur la toile, la LSF relève le défi et se déploie dans ce qu'elle a de plus original : les structures de grande iconicité.

L'ILS a toutes les chances de rendre passionnante une visite dans un musée, à la condition d'une collaboration bien pensée avec le conférencier. Une intervention bien préparée permettra à l'un comme à l'autre de se sentir concerné et d'agir pour la réussite de la visite. L'ILS devra bien-sûr s'informer du contenu et du déroulement

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

prévu, mais il devra plus que jamais expliquer au conférencier ce qui fera la spécificité de leur collaboration, ce qui vient de l'être au cours de ce mémoire. Cet apport particulier bien compris, le guide aura en tête de privilégier un commentaire qui s'appuiera le plus souvent sur des éléments visuels et axé sur la narration, plutôt que de se référer à une culture trop littéraire. Ainsi d'ajustement en ajustement, cette visite prendra-t-elle une tournure originale et satisfaisante pour tous. L'essentiel est que le public puisse éprouver le plaisir d'admirer des œuvres grâce à l'apport d'un commentaire à la fois instructif, cohérent, vivant et accessible.

Faute d'une bonne entente préalable, l'ILS peut se retrouver seul à gérer la situation, ce qui lui sera un facteur important de stress. Les Sourds risquent de sortir de la visite avec un sentiment de confusion après sa prestation hachée, peu claire et inintéressante : l'objectif n'aura pas été atteint, celui du grand plaisir esthétique que la visite d'un musée voulait procurer.

Il est possible de réconcilier le public Sourd avec la culture artistique, tout simplement par le biais de sa propre compétence : sa langue et plus généralement, comme nous le disions en introduction, sa pensée visuelle. Il a un accès privilégié au sens et à l'émotion que délivre chaque œuvre. Il s'agit bien d'un accès général à l'art plastique ; en resserrant progressivement notre regard sur la peinture d'histoire du XVIIe siècle, nous avons le souci de mettre l'évidence en lumière. Il est possible d'appliquer le fruit de cette réflexion à l'art byzantin comme aux impressionnistes, au tympan d'une église gothique comme aux installations de Buren. Cette démonstration est transposable pour une part également à l'interprétation de cours d'histoire de l'art.

Par ailleurs, l'historien d'art a avec la langue des signes, un outil inusité propre à explorer les qualités visuelles et narratives des œuvres d'art. Ce regard inattendu pourrait l'aider à prendre du recul sur sa perception habituelle : au delà des mots et des intentions, quel message l'artiste laisse-t-il avec son œuvre? Que percevons-nous que le modèle culturel habituel nous masque ? Ces questions sont peut-être le sujet d'une autre étude.

Pour l'heure, il reste une condition indispensable pour que les Sourds aient vraiment envie de venir dans les musées : la compétence professionnelle du guide entendant et de l'interprète, ou du guide sourd, ou, pourquoi pas, du guide entendant s'exprimant en LSF. Les exemples choisis ici ont montré combien l'exercice requérait, en

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

plus de la transmission du savoir, une très bonne connaissance de la LSF et une grande aisance dans son expression.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

ILLUSTRATIONS

| | |
|---|----|
| Fig. 1 : Hector Guimard, <i>Entrée du Castel Béranger</i> , 1897-1898, Paris..... | 80 |
| Fig. 2 : Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> , 1917, Philadelphie Museum of Art..... | 81 |
| Fig. 3 : Reconstitution de l'atelier de Brancusi, v. 1920. Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou..... | 82 |
| Fig. 4 : Brancusi, <i>Phoque</i> , Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou..... | 82 |
| Fig. 5 : Giotto, <i>Les retrouvailles à la porte d'or</i> , détail, 1303-1305, Padoue, Chapelle Scrovegni..... | 83 |
| Fig. 6 : Polyclète, <i>Le Diadumène</i> , Délos, Maison du Diadumène. Copie en marbre, vers 100 av. J.-C. Original, en bronze vers 430 av. J.-C. Athènes, musée national d'Archéologie..... | 84 |
| Fig. 7 : <i>Statue d'Auguste</i> . Prima Porta, villa de Livie, 20 av. J.-C., Marbre, Rome, Musei Vaticani..... | 84 |
| Fig. 8 : Andrea Mantegna, <i>Saint Sébastien</i> , vers 1480, Paris, musée du Louvre..... | 85 |
| Fig. 9 : Sebastiano del Piombo, <i>La Résurrection de Lazare</i> , vers 1515-1523, Londres, The National Gallery..... | 86 |
| Fig. 10 : Jacques-Louis David, <i>Le Serment des Horaces</i> , 1785, Paris, musée du Louvre..... | 87 |
| Fig. 11 : Jan van Eyck, <i>Les époux Arnolfini</i> , 1434, Londres, National Gallery..... | 88 |
| Fig. 12 : Giovanni Bellini, <i>Le Christ bénissant</i> , vers 1460, Paris, musée du Louvre..... | 89 |

| | |
|--|----|
| Fig. 13 : « <i>Un Pape</i> », La langue des signes, Dictionnaire bilingue élémentaire, Vincennes, International Visual Theatre, 1986..... | 89 |
| Fig. 14 : Jean Fouquet, <i>Guillaume Jouvenel des Ursins</i> , vers 1460, Paris, musée du Louvre..... | 90 |
| Fig. 15 : Fra Angelico, <i>L'Annonciation</i> , vers 1432-1433, Cortone, Museo Diocesano..... | 91 |
| Fig. 16 : « <i>Sage</i> », Joséphine Brouland, <i>Spécimen d'un Dictionnaire des signes</i> (détail d'une affiche sans date), Paris 1855. Extrait de : BONNAL, Françoise, <i>Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles</i> , Surdité, N  5-6, 2004..... | 92 |
| Fig. 17 : « <i>Modeste</i> », Fig. 18 : « <i>Paisible</i> », Pierre Pélissier, <i>Iconographie des signes</i> , Paris, 1856. Extrait de : BONNAL, Françoise, <i>Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles</i> , Surdité, N  5-6, 2004..... | 92 |
| Fig. 19 : « <i>Sage, bon, calme, paisible</i> », Fig. 20 : « <i>Paresseux</i> », Fig. 21 : « <i>Calme</i> », Fig. 22 : « <i>Humble</i> », Abbé Lambert, <i>Dictionnaire des signes, leurs plan, leur but et Dactylogogie</i> , Paris, 1865. Extrait de : BONNAL, Françoise, <i>Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles</i> , Surdité, N  5-6, 2004..... | 93 |
| Fig. 23 : <i>Dactylogogie</i> , Abbé Lambert, <i>Dictionnaire des signes, leurs plan, leur but et Dactylogogie</i> , Paris, 1865. Extrait de : BONNAL, Françoise, <i>Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles</i> , Surdité, N  5-6, 2004..... | 94 |
| Fig. 24 - a : <i>La dérision du Christ</i> , fin du XVe siècle, retables alsaciens, Colmar, musée d'Unterlinden. Extrait de : SCHMIDT, Jean-Claude, <i>La raison des gestes dans l'Occident médiéval</i> , Paris, Gallimard, 1990..... | 95 |
| Fig. 24 - b : <i>La dérision du Christ</i> , fin du XVe siècle, retables alsaciens, Colmar, musée d'Unterlinden. Extrait de : SCHMIDT, Jean-Claude, <i>La raison des gestes dans l'Occident médiéval</i> , Paris, Gallimard, 1990..... | 96 |
| Fig. 25 : Léonard de Vinci, <i>La vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne</i> , vers 1508-1510, Paris, musée du Louvre..... | 97 |

| | |
|---|-----|
| Fig. 26 : Caravage, <i>Le Martyre de saint Matthieu</i> , 1599-1600, Rome, Chapelle Contarelli, Église Saint Louis des Français..... | 98 |
| Fig. 27 : Nicolas Poussin, <i>La récolte de la manne</i> , 1638, Paris, musée du Louvre..... | 99 |
| Fig. 28 : Raphaël, <i>L'École d'Athènes</i> , chambre de la signature, 1508-1511, détail, <i>Platon</i> , Vatican..... | 100 |
| Fig. 29 : Charles Le Brun, <i>l'Extrême Désespoir</i> , in LE BRUN, Charles, <i>L'expression des passions et autres conférences. Correspondance</i> , Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994..... | 101 |
| Fig. 30 : Peter Paul Rubens, <i>Les Horreurs de la guerre</i> , vers 1638, Florence, Palais Pitti..... | 102 |
| Fig. 31 : <i>Gorgone centrale du fronton ouest</i> , Corfou, sanctuaire d'Artémis, vers 590 av. J.-C., Corfou, musée d'Archéologie..... | 103 |
| Fig. 32 : <i>Gorgone</i> , mosaïque romaine..... | 103 |
| Fig. 33 : Caravage, <i>Gorgone</i> , 1598 – 1599, détail. Florence, musée des Offices..... | 104 |
| Fig. 34 : Peter Paul Rubens, <i>Tête de Méduse</i> , 1617–1618, Vienne, Kunsthistorisches museum..... | 104 |
| Fig. 35 : <i>Funérailles</i> , Sacramentaire de l'évêque Warmundus d'Ivrea (XIe siècle), Ivrea, Bibliothèque capitulaire. Extrait de : SCHMIDT, Jean-Claude, <i>La raison des gestes dans l'Occident médiéval</i> , Paris, Gallimard, 1990..... | 105 |
| Fig. 36 : Charles Le Brun, <i>la Colère</i> , in LE BRUN, Charles, <i>L'expression des passions et autres conférences. Correspondance</i> , Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994..... | 106 |
| Fig. 37 : Charles Le Brun, <i>la Frayeur</i> , in LE BRUN, Charles, <i>L'expression des passions et autres conférences. Correspondance</i> , Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994..... | 107 |

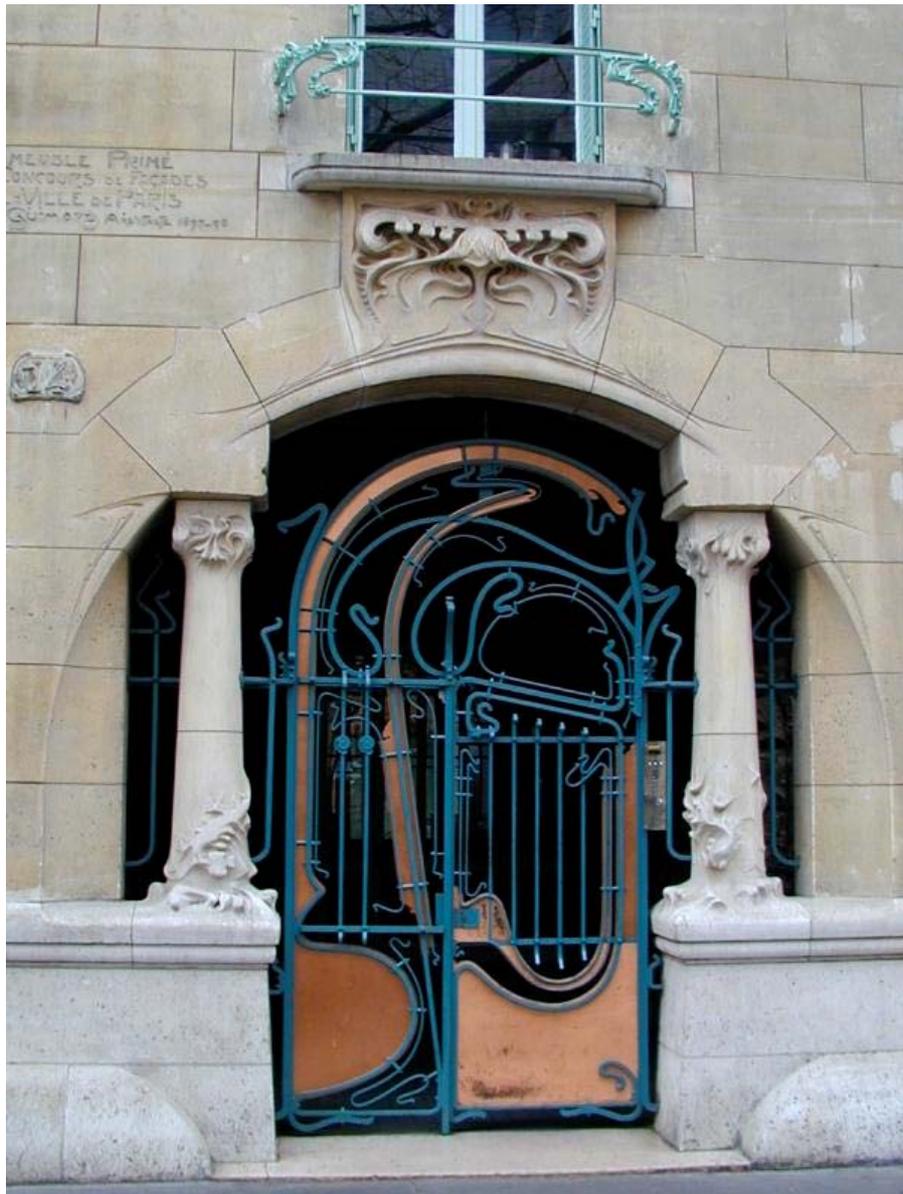


Fig. 1 : Hector Guimard, *Entrée du Castel Béranger*, 1897-1898, Paris.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

Fig. 2 : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, Philadelphie Museum of Art.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 3 : Reconstitution de l'atelier de Brancusi, v. 1920. Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou.

QuickTime™ et un
décompresseur TIFF (non compressé)
sont requis pour visionner cette image.

Fig. 4 : Brancusi, *Phoque*, Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 5 : Giotto, *Les retrouvailles à la porte d'or*, détail, 1303-1305, Padoue, Chapelle Scrovegni.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 6 : Polyclète, *Le Diadumène*, Délos, Copie en marbre, vers 100 av. J.-C. Original en bronze vers 430 av. J.-C. Athènes, musée national d'Archéologie.



Fig. 7 : *Statue d'Auguste*. Prima Porta, villa de Livie, 20 av. J.-C., Marbre, Rome, Musei Vaticani.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 8 : Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, vers 1480, Paris, musée du Louvre.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 9 : Sebastiano del Piombo, *La Résurrection de Lazare* vers 1515 – 1523, London, The National Gallery.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 10 : Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1785, Paris, musée du Louvre.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 11 : Jan van Eyck, *Les époux Arnolfini*, 1434, Londres, National Gallery.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 12 : Giovanni Bellini, *Le Christ bénissant*, vers 1460, Paris, musée du Louvre.



Fig. 13 : « *Un Pape* », *La langue des signes*, Dictionnaire bilingue élémentaire, Vincennes, International Visual Theatre, 1986.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 14 : Jean Fouquet, *Guillaume Jouvenel des Ursins*, vers 1460, Paris, musée du Louvre.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 15 : Fra Angelico, *L'Annonciation*, vers 1432-1433, Cortone, Museo Diocesano.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig.16 : "Sage"

Joséphine Brouland, *Spécimen d'un Dictionnaire des signes* (détail d'une affiche sans date), Paris 1855. Extrait de : Françoise Bonnal, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles*, Surdité, N  5-6, 2004.



Fig.17 : "Modeste"



Fig.18 : "Paisible"

Pierre Pélissier, *Iconographie des signes*, Paris, 1856. Extrait de: Françoise Bonnal, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles*, Surdité, N  5-6, 2004

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig.19 : "Sage, bon, calme, paisible"



Fig. 20 : "Paresseux"



Fig. 21 : "Calme"



Fig. 22 : "Humble"

Abbé Lambert, *Dictionnaire des signes, leurs plan, leur but et Dactylogogie*, Paris, 1865.

Extrait de : Françoise Bonnal, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles*, *Surdité*, N° 5-6, 2004.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 23 : *Dactylologie*, Abbé Lambert, *Dictionnaire des signes, leurs plan, leur but et Dactylologie*, Paris, 1865. Extrait de : Françoise Bonnal, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles*, *Surdité*, N° 5-6, 2004.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 24 - a : La dérision du Christ, fin du XVe siècle, retables alsaciens, Colmar, musée d'Unterlinden. Extrait de : Jean-Claude Schmidt, La raison des gestes dans l'Occident médiéval, Paris, Gallimard, 1990.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 24 - b : La dérision du Christ, fin du XVe siècle, retables alsaciens, Colmar, musée d'Unterlinden. Extrait de : Jean-Claude Schmidt, La raison des gestes dans l'Occident médiéval, Paris, Gallimard, 1990.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 25 : Léonard de Vinci, *La vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, vers 1508-1510, Paris, musée du Louvre.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 26 : Caravage, *Le Martyre de saint Mathieu*, 1599-1600, Rome, Chapelle Contarelli, Église Saint Louis des Français.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig.27 : Nicolas Poussin, *La récolte de la manne*, 1638, Paris, musée du Louvre.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 28 : Raphaël, *L'École d'Athènes*, chambre de la signature, 1508-1511,détail, *Platon*, Vatican.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 29 : Charles Le Brun, *l'Extrême Désespoir*, in *L'expression des passions et autres conférences*. Correspondance, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 30 : Peter Paul Rubens, *Les Horreurs de la guerre*, vers 1638, Florence, Palais Pitti.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 31: *Gorgone centrale du fronton ouest*, Corfou, sanctuaire d'Artémis, vers 590 av. J.-C., Corfou, musée d'Archéologie



Fig. 32 : Gorgone, mosaïque romaine

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 33 : Caravage, *Gorgone*, 1598 – 1599, détail, Florence, musée des Offices.



Fig. 34 : Peter Paul Rubens, *Tête de Méduse*, 1617–1618, Vienne, Kunsthistorisches museum.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

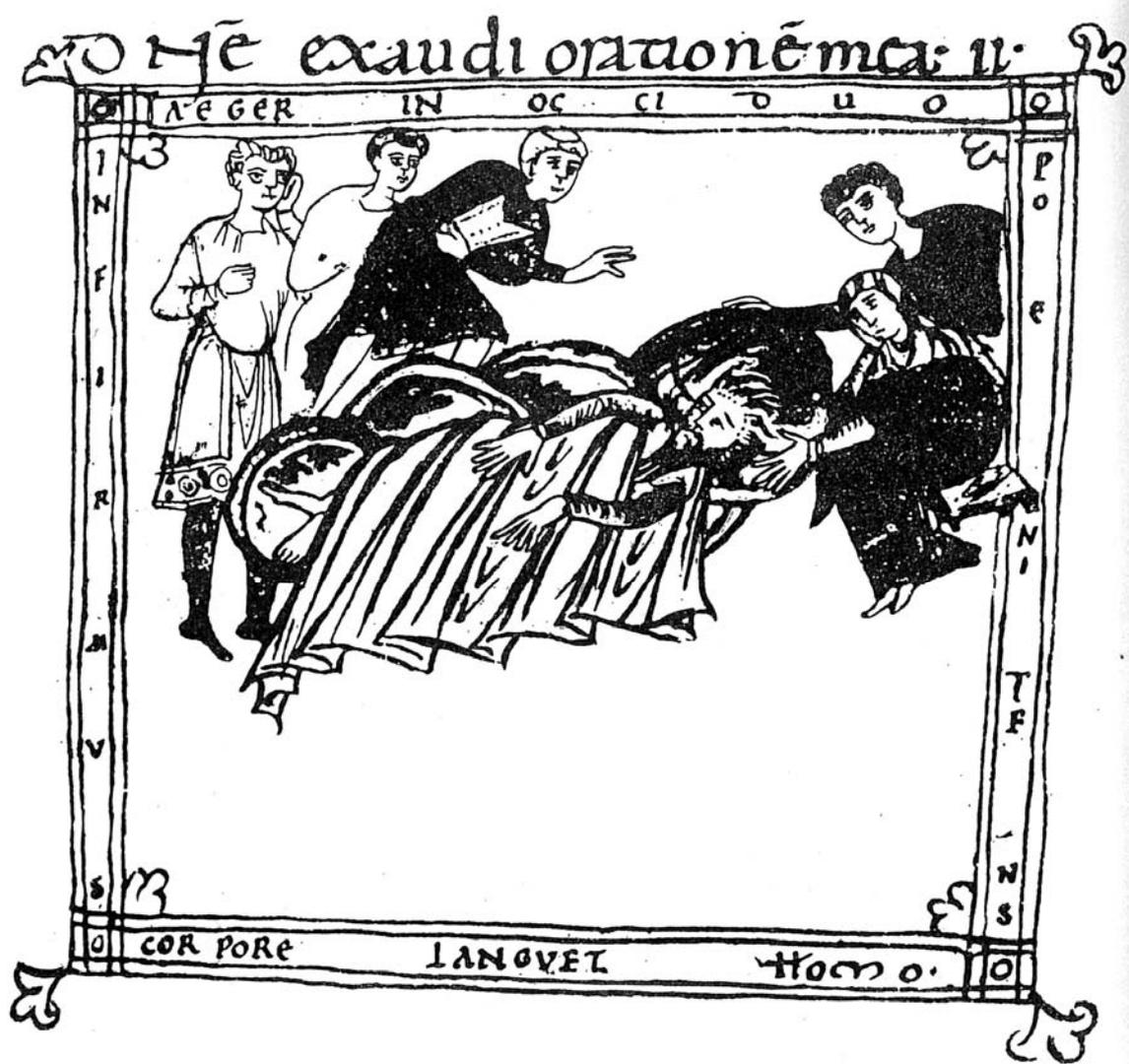


Fig. 35 : *Funérailles*, Sacramentaire de l'évêque Warmundus d'Ivrea (XIe siècle), Ivrea, Bibliothèque capitulaire. Extrait de : Jean-Claude Schmidt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.



Fig. 36 : Charles Le Brun, *la Colère*, in *L'expression des passions et autres conférences*.
Correspondance, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

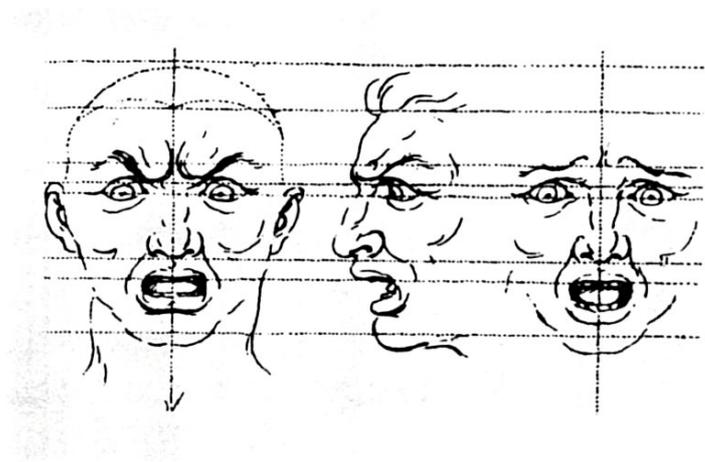


Fig. 37 : Charles Le Brun, *la Frayeur*, in *L'expression des passions et autres conférences*.
Correspondance, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

BIBLIOGRAPHIE

À propos d'histoire de l'art :

AGHION, Irène. BARBILLON, Claire. LISSARRAGUE, François, *Héros et dieux de l'Antiquité, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994.

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture « De Pictura » 1435*, traduction française : Jean Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale 1993.

BAXANDALL, Michael, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Les théories de l'art*, Paris, Vuibert, 2002.

CHASTEL, André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000.

CHASTEL, André, *Le geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001.

CHASTEL, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1962.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston. PASTOUREAU, Michel, *La bible et les saints, guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994.

FRANCASTEL, Pierre, *La réalité figurative*, Paris, Denoël Gonthier, 1965.

FUMAROLLI, Marc, *Le corps éloquent*, XVIIe siècle, N° 132, 1981.

FUMAROLLI, Marc, *L'école du silence, le sentiment des images au XIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

HUGH, Honor, *Le néo-classicisme*, Le livre de poche, 1998.

MIGNOT, Claude. RABREAU, Daniel (sous la direction de), *Histoire de l'Art des Temps Modernes*, Paris, Flammarion, 1996.

LE BRUN, Charles, *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis*, Paris, Macula, 1994.

MÉROT, Alain, *La peinture française au XVIIe siècle*, Gallimard / Electa, 1994.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

SCHMIDT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

Erreur! Argument de commutateur inconnu.

SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques : Essais sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.

TEYSSÈDRE, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1965.

À propos de langue des signes :

BONNAL, Françoise, *Les signes à la lorgnette des dictionnaires des XVIIIe et XIXe siècles*, Surdité, N  5-6, 2004.

CUXAC, Christian, *Les langues des signes : Analyseurs de la faculté de langage*, Aile N 15, 2001.

CUXAC, Christian, *La langue des signes française : Les voies de l'iconicité*, Faits de langue, N  15-16, Ophrys, 2000.

CUXAC, Christian, *Le langage des sourds*, Paris, Payot, 1983.

ENCREV , Florence, *L'évolution de l'interprétation en Langue des Signes Française du milieu du XVIIIe siècle à nos jours*, Surdité, N  5-6, 2004.

GUITTENY, Pierre, * chos iconiques ; L'interprète Français-Langue des signes face à l'iconicité*, Mémoire de DFSSU, Université Paris VIII, 2003-2004.

MAGNIN, Florence, * tude de la surdité comme alternative de notre relation à l'art*, Mémoire de Maîtrise, Université de Bordeaux III, 2000. Disponible sur internet : WWW.artetsurdite.org

RISLER, Annie, *Lire Rémi-Valade aujourd'hui*, Surdité, N  5-6, 2004.

SALLANDRE, Marie-Anne, *Va et vient de l'iconicité en langue des signes française*, Aile, N 15, 2001.