

L'éveil des sens : chemins vers un partage sensible

O despertar dos sentidos : caminhos para uma partilha sensível

Monique Sobral DEBOUTTEVILLE
Université Vincennes Saint Denis Paris 8

RÉSUMÉ: Cet article propose un regard sur l'inclusion qui passe par un partage sensible lié à des expériences esthétiques. Il conçoit la corporéité comme un lieu de mémoire et producteur de sens commun à une communauté. Le parti pris est d'entrevoir un rapport transculturel entre sourds et entendants au sein de ces expériences de partage d'un sensible commun. En ce sens, nous levons, premièrement, le voile sur les notions en question : transculturalité, partage du sensible, mémoire et corporéité. Ensuite, nous abordons, dans cette perspective, des exemples qui illustrent quelques chemins possibles vers cette forme d'inclusion, de création d'un espace ludique accessible à tous, aussi bien en ce qui concerne les artistes sourds dans la culture de laquelle ils sont autochtones comme des entendants dans la culture sourde.

MOTS-CLÉ: Transculturalité. Partage sensible. Mémoire. Corporéité. Inclusion.

RESUMO: Esse artigo propõe um olhar sobre inclusão que passa por uma partilha sensível ligada a experiências estéticas. Concebe-se a corporeidade como um lugar de memória e produtor de sentido comum a uma comunidade. O desafio é vislumbrar uma relação transcultural entre surdo e ouvintes no seio dessas experiências de partilha de um sensível comum. Nesse sentido, desvendamos primeiramente as noções em questão: transculturalidade, partilha do sensível, memória e corporeidade. Em seguida, abordamos, nessa perspectiva, exemplos que ilustram alguns caminhos possíveis para essa forma de inclusão, de criação de um espaço lúdico acessível a todos, assim como no que diz respeito aos artistas surdos na cultura a qual são autóctones como os ouvintes na cultura surda.

PALAVRAS-CHAVE: Transculturalidade. Partilha Sensível. Memória. Corporeidade. Inclusão.

1. INTRODUCTION

*Para que uma sociedade se reconheça como tal,
é necessário que ela possa encenar as confusões
de suas paixões.*
Michel Maffesoli

Actuellement, notre monde « moderne », notre « matérialisme étriqué », sont fatigués, c'est pour cela que nous avons besoin de revenir vers des notions plus humaines de notre société. Cette recherche de l'humain passe, à notre sens, par la production artistique, car elle est un champ d'échange réciproque et donc propice à la réflexion et échange social, l'art, est en ce sens, est symptomatique d'une société, elle fonctionne comme une loupe qui « agrandi » les points relevant et questionnements

*Recebido em 25 de junho de 2016.
Aceito em 11 de agosto de 2016.*

inhérents de la communauté. Encore sous la plume de Maffesoli « il faut que pour qu'une société se reconnaissent en tant que telle, qu'elle puisse mettre en jeu le désordre de ses passions »¹

Le présent article propose un abordage transculturel lié à l'idée d'un partage sensible dans les arts. Lors de cette approche nous aborderons des concepts liés à la mémoire du corps et à ce que nous appellerons de « mémoire rizhomatique » dans le travail artistique des personnes sourdes. Ce partage du sensible passe donc selon notre approche par l'idée de corps en mouvements producteur d'histoires et revendicateur identitaire ainsi comme forme d'inclusion aussi bien de la personne sourde comme les entendants qui sont par ce partage invités à découvrir l'univers artistique et donc social des artistes que les y invitent.

Pour cela, nous proposons d'étudier deux cas de figure essentiellement différents afin de pouvoir confirmer notre hypothèse :

- Le premier est le travail d'un acteur-chercheur sourd confirmé – sourd 1
- Le deuxième est celui d'une sourde, danseuse du Groupe de Traditions Marajoaras « Le Cruzeirinho » - sourd 2.

Nous comprendrons par la suite en quoi ces deux cas de figures diffèrent et l'importance de ce double regard dans la construction de la présente étude.

Le geste ainsi que la transmission de certaines formes d'expression traditionnelle seront également au centre de nos questionnements soulevant ainsi les concepts de patrimoine immatériel et de sauvegarde du vivant. Cet article prend le parti d'entrevoir ces « faiseurs » sourds comme des artistes producteurs de savoirs et de langage, cela est assez évident en ce qui concerne Olivier Schetrit, mais beaucoup moins concernant Marilza dos Santos et en ce sens nous proposons un glissement de regard en ce qui concerne la symbolique d'une personne sourde intégrer un groupe de danse comme le Cruzeirinho.

1.1 Le Transculturel

Il nous semble important ici de faire un arrêt sur le concept de transculturalité, notion centrale de notre approche.

¹ MAFFESOLI, Michel. *L'ombre de Dionysos. Contribution à une anthropologie de l'orgie*. Librairie de Méridiens, Klincksieck et Cie. 1985.

Le terme naît en 1940 sous la plume de Fernando Ortiz, ethnologue et anthropologue cubain, dans son *Controverses cubaine du entre le tabac et le sucre*. Dans cet ouvrage l'auteur lance le concept de « transculturation » qu'il définit comme un processus d'échange culturel, qui donne naissance à la culture cubaine.

Avec la permission du lecteur, surtout s'il s'intéresse aux études sociologiques, nous nous permettons d'utiliser pour la première fois le mot *transculturation*, tout en sachant qu'il s'agit d'une néologisme. Et nous osons le proposer pour qu'il puisse dans la terminologie sociologique, se substituer, du moins en grande partie, à celui d'acculturation dont l'usage ne cesse de se répandre. On entend par acculturation le processus de transition d'une culture à une autre et ses diverses répercussions sociales. Mais transculturation est mieux approprié. Nous avons choisi le terme de transculturation pour exprimer les phénomènes extrêmement variés que les très complexes permutations de cultures engendrent à Cuba (ORTIZ, F., 2011, Emplacement 3746 (Kindle)).

Un échange où les deux parties sortent transformées et donnent naissance à un troisième élément singulier, originel.

Nous estimons que le terme de transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain acculturation, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation. Finalement, comme le soutient à juste titre l'école de Malinowski, tout brassage de cultures ressemble à la copulation des individus : la créature tient toujours des deux parents, mais elle est aussi toujours différente de chacun d'eux. Dans son ensemble ce processus est une transculturation, un terme qui comprend toutes les phases de sa parabole (Ibidem Emplacement 3839 (Kindle)).

Comme nous l'avons déjà souligné et pouvons observer lors des extraits, l'auteur concentre son analyse sur Cuba mais nous pouvons, sans grand effort trouver un parallèle avec le Brésil. Le brésilien est un peuple unique et singulier, il ne s'agit pas d'un amalgame de caractères et de clichés, mais s'origine bien d'une transculturation entre européen ibérien, africain et indien. Ortiz lance ce terme à l'époque lié à la situation cubaine et au processus de colonisation, afin de questionner un terme bien rependu à l'époque celui de « acculturation ».

Cette notion, méconnue pendant un certain temps, revient dans l'actualité mais avec quelques réajustements nécessaires afin de définir et de délimiter d'autres espaces que ceux revendiqués par Ortiz.

En effet, même si nous gardons l'idée d'un échange actif et réciproque elle revient non plus pour interroger le concept d'acculturation mais comme une réponse aux préfixes : inter et multi. Ces préfixes n'incluent pas une fusion mais une polarité. Si nous pensons à des processus interdisciplinaires, par exemple, nous concevons qu'il existe plusieurs disciplines engagées mais il est évident aussi dans l'usage de ces préfixes qu'elles ont des espaces bien démarqués, ces processus n'incluent donc pas une fusion des parties d'où naîtraient un élément « nouveau » et singulier.

Le transculturel² vient donc répondre et démarquer cet espace d'échange réciproque entre les cultures. Cet échange réciproque est très complexe d'entrevoir étant donné la hiérarchisation de la société dans laquelle nous vivons. C'est donc dans cette perspective que nous posons le faire artistique comme un outil qui promeut cet espace où à travers d'un « partage sensible » nous pouvons enclencher cet échange réciproque entre les cultures.

Dans cette perspective, la culture sourde et les entendants peuvent au travers des arts proposer un dialogue basé sur un échange réciproque et donnant vie un langage autre et singulier qui n'est ni celui de l'un, ni celui de l'autre, mais un qui est tout à fait neuf qui émerge de ce partage. Nous verrons par la suite, avec les études de cas, comment cela se donne dans la pratique.

1.2 Le partage sensible

Tout d'abord il est essentiel de situer ce que nous appelons de « partage sensible » et en ce sens un petit détour autour de Jacques Rancière se fait nécessaire. Dans une interview qu'il donne à Christine Palmiéri autour de l'idée en question et de son ouvrage, *Le partage du sensible*, il confie

² Nous entreprenons ce terme dans l'idée de « transculturalité » et en ce sens : « La représentation de “ l'autre ” de façon acceptable » (Asgarally, 2005 : 10) ne peut être possible que grâce à l'opération transculturelle de la traduction, où le préfixe « TRANS- » suggère l'idée d'une acceptation à se transformer dans une fécondation réciproque qui, déterritorialisant en permanence thèmes et sujets, déplacent les frontières langagières et culturelles pour former des identités métisses composites, c'est-à-dire double, triple ou quadruple. »

<https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf>, consultée le 29/06/2016.

Le partage du sensible ne propose pas une théorie de la création artistique ou de la réception esthétique. Dans ce livre, j'inscris la question des formes de l'une et de l'autre dans une question plus vaste. Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. En ce sens, ma problématique est proche de celle d'une archéologie à la Michel Foucault, où il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours. C'est d'abord une question politique, puisque pendant très longtemps les catégories exclues de la vie commune l'ont été sous le prétexte que, visiblement, elles n'en faisaient pas partie. [...] Ma perspective n'est donc pas de réhabiliter l'affect contre le discours. Elle est plutôt de remettre en cause leur séparation comme marque d'un certain partage du sensible : séparation entre des gens quand on pose qu'ils n'ont pas le même langage, les mêmes perceptions, les mêmes jouissances. [...] La question n'était pas pour moi d'analyser les réactions sensibles à l'art mais la manière dont les pratiques et les lieux de l'art viennent s'inscrire dans les formes plus larges du découpage de l'expérience commune avec ce que ce découpage signifie en termes de communauté et d'exclusion.³

Même si nous partageons avec l'auteur un regard politique qui inclut les modes d'inclusion et exclusion sociales dans la perspective de l'expérience sensible, nous proposons dans cette approche une ligne de pensée que n'admet pas cette fragmentation dans le partage du sensible mais une voie vers laquelle ce partage, déjà préexistant, peut devenir sensible et donc par le sensible inclure des perceptions auparavant dichotomiques.

Dans cette perspective, nous ne pensons aussi bien à des expériences présentes dans la communauté comme à des expériences provoquées, afin de créer cet espace où le partage sensible soit le conducteur d'une intégration et d'un dialogue réciproque. L'art et l'expérience esthétique ne compose pas ici un objet où des situations à être étudié mais davantage un outil à travers duquel les mouvements d'inclusion et exclusion peuvent se donner.

Prenons l'exemple du dialogue entre sourd et entendants, nous avons là une série de mises en place afin de pouvoir démarrer un partage – les interprètes, l'apprentissage d'un langage, d'une langue qui n'est pas commune pour la plus part. De ce fait un partage sensible, qui reste néanmoins restreint à son expérience et ne propose d'aucune

³ <http://id.erudit.org/iderudit/9703ac>, Consultée le 01/08/2016.

manière être dans les mêmes rapports qu'une langue structurée, peut offrir un espace davantage ludique et une compréhension basé sur les sens, nous reviendrons de manière plus détaillée lors des études de cas attachées à cette étude.

Pour nous le partage sensible est donc un lien observé ou provoqué qui, selon notre approche, conduit à un dialogue où les barrières culturelles, sociales, physiologiques sont atténuées pouvant ainsi donner lieu à des interactions sans filtres.

2. Mémoire du corps, corporéité et mémoire rizhomatique

L'idée centrale de ce chapitre est de penser la mémoire du corps dans l'idée de corporéité et comment ces notions peuvent produire ce que l'on va appeler ici de mémoire rizhomatique. Pour cela nous aurons besoin de clarifier ces trois points essentiels:

▪ Mémoire du corps

Il n'est pas nouveau pour nous d'entendre parler d'une « mémoire du corps », du corps comme récepteur, traducteur et créateur de l'univers qui nous entoure, des sens comme porte d'entrée dans ce corps-temple réceptacle de nos bonheurs et de nos désarrois. Bergson nous dit : « Tout se passe comme si, dans cet ensemble d'images que j'appelle l'univers, rien ne se pouvait produire de réellement nouveau que par l'intermédiaire de certaines images particulières, dont le type m'est fourni par mon corps. »⁴

Dans les arts traditionnels, comme le Carimbó⁵ par exemple, le corps fonctionne comme ces lieux de mémoire qui va être quête et « résultat » d'un processus identitaire qui passe par la production artistique et de recherche d'un langage qui conduit à des lieux historiques et de réinvention de sa propre tradition. Les langues des signes situent également dans le corps au-delà d'une langue un territoire de mémoire, d'histoire et de

⁴ http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf , consultée le 02/08/2016.

⁵ Le Carimbó est une danse et une musique répandues essentiellement dans l'Etat de Pará - Brésil et dans certaines régions amazoniennes dont l'Île du Marajó. Le Carimbó, vient du Tupi, regroupements des diverses langues parlé par certaines tribus indiennes originaire de l'Amazonie Brésilienne, Korimbó, qui est le nom que l'on donnait au tambour, instrument essentiel de cette musique (curi (pau oco) e m'bó (furado, escavado)), cela peut être traduit par « bois qui produit du son » cette appellation a été transformé avec le temps en curimbó, corimbó e carimbó. Cette pratique se construit dans une transculturation des peuples indiens-brésiliens, européens ibériens et noirs-africains, ce qui nous remet inévitablement à la formation même de l'identité brésilienne. Nous reprendrons cette pratique plus loin dans cette étude.

construction identitaire dans la culture sourde, aussi bien les langues émergentes que dans celles institutionnalisées nous pouvons entrevoir ces chemins « évolutif » d'un corps qui marque dans le bref le matériel d'une construction linguistique et sociale.

▪ **Corporéité**

Il était important pour nous l'utilisation du terme corps afin de définir cet espace de mémoire, mais le terme corporéité inclut d'autres lieux et conçoit le corps d'une manière plus holistique, extrait le corps d'une vision uniquement physiologique et c'est dans cette perspective que nous souhaitons l'entrevoir, en ce sens : « le corps d'autrui ne doit pas être confondu avec son objectivité. L'objectivité d'autrui est sa transcendance comme transcendée. Le corps est la facticité de cette transcendance. Mais corporéité et objectivité d'autrui sont rigoureusement inséparables. »⁶

Sartre nous indique clairement ici la différence que nous pouvons établir entre corps et corporéité. La corporéité inclut donc la conscience dans l'idée de corps et nous pouvons ajouter à cela que celle-ci prend en considération également les caractères davantage subjectifs et sensoriels de chaque être. L'idée de corporéité est donc essentielle afin d'entrevoir le corps comme un lieu de mémoire et de quête identitaire.

▪ **Mémoire zizhomatique**

Notre questionnement ici se pose de la manière suivante : en quoi la mémoire du corps dans son idée de corporéité peuvent contribuer à une mémoire et donc histoire rhizomatique.

Tout d'abord arrêtons-nous sur la notion de rhizome selon Deleuze et Guattari dans leur ouvrage *Mille plateaux*

Le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. (...) Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et débordé. N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre (DELEUZE G., GUATTARI F., 1980. pp. 13, 31.)

⁶ SARTRE, Jean Paul. *L'Être et le néant*, 1943.

Ces trois extraits donnent déjà une première idée de ce que les auteurs vont proposer dans en rapport à l'idée de rhizome. En effet, ce qui est proposé ici est une construction du savoir non-hiérarchisé, en ce qui concerne la formation d'une langue par exemple les auteurs disent le suivant : « Il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. [...] La langue est selon une formule de Weinreich, «une réalité essentiellement hétérogène». Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique. »

Là nous pouvons déjà entrevoir les prises de positions politiques dans ce qu'ils exposent comme « prise de pouvoir ». En effet, nous vivons dans une société qui se structure de manière hiérarchisé où ces prises de pouvoir sont constantes et parfois violentes, la pensée rhizomatique vient proposer une manière singulière d'entrevoir cela de sortir de notre vision arboriste pour aller vers le rhizome

Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction.[...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. [...] Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. [...] La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications (Ibidem. pp. 20).

Cette idée est essentielle pour nous dans la construction d'une mémoire rhizomatique en d'autres mots une mémoire qui n'est pas construite de manière hiérarchisé comme nous pouvons très souvent retrouver dans les manuels scolaire où les « traditionnels » livres d'histoire, mais une mémoire, histoire qui se crée à partir des corps et du corps dans le corps collectif. Ce que nous voulons défendre est que quand l'histoire se constitue à travers la mémoire vivante de la corporéité elle est rhizomatique, naissant de tout bord et sans un regard unilatéral sur le parcours, et peut donc être davantage cohérente état donné qu'elle ne s'attache pas à une seule vision mais constitue un regard pluriel venant de cops en mouvement producteur de sens. Ce corps individuel, « mon corps », doit aussi être pensé en corps collectif, afin que nous

puissions penser cette mémoire qui va au-delà de l'intime mais qui contribue à une histoire commune à un groupe plus au moins large d'individus.

3. L'observation

Dans ce chapitre nous allons nous intéresser à deux études de cas qui peuvent lever le voile sur les questions abordées dans cet article de manière pratique. Les deux personnes observées sont sourdes et ont une production artistique. Ces deux points sont ceux qui les relient nous verrons par la suite les diversités de chaque cas et en quoi ces diversités promeuvent un regard multiple sur les questions soulevées.

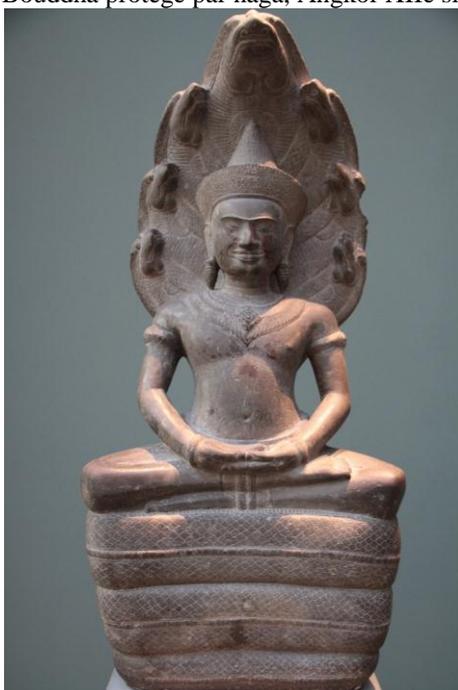
3.1. Sourd 1: le partage d'un savoir construit

Le sourd 1 est un acteur-chercheur français confirmé. Sa carrière est solide et son travail aussi bien comme artiste que comme chercheur est mûr et reconnu aussi bien par la communauté sourde que par les entendants qui prennent part à ses productions.

Dans cette étude nous décidons d'analyser une performance présentée en 2016 au musée des Arts nationaux Asiatiques – Guimet par l'artiste en question, eu sein du projet Labex Arts-H2H : « La performance théâtrale au musée : une nouvelle médiation transculturelle ». Ce projet de recherche mené par le Prof. Katia Legéret (EDESTA – PARIS 8) vise à interroger, entre autres, des questions liées aux notions de méditations muséales, transculturalités et arts vivants en milieu muséal proposant ainsi un nouveau regard en mouvement concernant ces questions.

La proposition de l'artiste qui nous intéresse prenait donc en considération les questions qui entourent le projet mais aussi l'espace dans lequel il se développe, le MNAAG (Musée Guimet). La proposition qui lui a été faite était de choisir une œuvre du musée et en faire une performance autour de ce que lui évoquait l'œuvre en question. Il a choisi le «Bouddha protégé par naga, Angkor XIIIe siècle

Figure 1 : Bouddha protégé par naga, Angkor XIIe siècle



Fonte: <http://www.nadoptepasunebouddhiste.com>, Consultée le 02/08/2016.

A partir de cette œuvre l'artiste a créé un univers performatif nouveau, inspirés de ses pratiques comme acteur mais aussi de sa langue, la LSF, la plus part des spectateurs était entendants et ne dominait pas la langue des signes, moi y compris, mais sa proposition a transcendé les limites de la compréhension rationnelle pour aller vers des lieux de communication ludique. Cette communication qui ne passe pas par une modélisation de la langue permet une liberté et activé les lieux de mémoires que nous avons abordé auparavant. Ces échanges basé sur l'idée de réciprocité transculturel sont essentiels pour la construction d'une mémoire et d'une histoire rhizomatique dans le sens qu'elle n'hiérarchise pas un savoir et offre également un lieu où une langue ne domine pas l'autre, mais fusionnent donnant ainsi vie à une forme, l'artistique.

Dans ce cas de figure et, même si l'artiste ne défend pas les points que l'on aborde dans la présente étude, il s'agit ici d'une personne qui comprend et revendique une « culture sourde », dans ses démarches aussi bien artistique que de recherche nous pouvons clairement déceler cela, néanmoins il ne s'agit pas là d'un refus de l'autre, au contraire sa démarche est clairement vers une intégration totale dans un sens comme dans l'autre, il nous fait découvrir sa culture, la culture sourde, à travers des démarches artistiques consistantes et à travers des quels nous pouvons avoir des expériences esthétiques qui communiquent avec toute personnes sourde ou pas. C'est dans cette

perspective qu'il propose donc de manière tout à fait volontaire un langage transculturel performatif qui inclut toutes les parties présentes dans l'espace. L'on pouvait découvrir à travers ses gestes son inspiration, sa culture, son acteur et tout cela était communiqué à travers de sa corporéité non pas « calque » mais productrice de signifiants et instigateur des sens. D'autres sens ont dû être activés étant donné que nous n'avions pas la parole orale et c'est ce qui s'est passé, dans ce silence bruyant qui est celui d'un espace en vie, mais sans cette parole et ou production de son à laquelle nous sommes tellement habitués, nous avons découvert un regard plus actif.

3.2. Sourde 2 : la découverte d'un espace d'expression artistique et identitaire

Tout autre est le cas de figure que nous allons aborder à présent. L'année dernière dans le cadre de mes recherches doctorales j'étais en train d'interviewer la responsable d'un Groupe de Carimbó de Soure – PA, à la fin de l'interview elle m'a invité à faire un voyage avec le groupe, j'ai tout de suite dit oui et nous sommes partis à Cachoeira do Arari pour un festival de Carimbó – Festival Folklorique de l'Amitié.

Au-delà du magnifique festival, j'ai pu mieux comprendre la structure interne du groupe. Une figure m'a attiré l'attention, c'était une des danseuses, une des meilleures, mais toujours très silencieuse, pas renfermée mais silencieuse. Elle souriait beaucoup mais ne parlais guère. Quand j'ai essayé d'établir le contact je me suis vite rendu compte qu'elle était sourde. Cela m'a d'autant plus intriguée étant donné que dans sa danse cela n'était pas du tout perceptible, non seulement elle s'intègre parfaitement aux chorégraphies comme, pour certaine, c'est elle qui les mènent. Je me suis intéressée à sa trajectoire, à l'âge de cinq elle découvre la danse à l'école et depuis ne s'est jamais éloigné, elle intègre le groupe en question à l'âge de 14 ans par l'intermédiaire de son père qui est musicien.

Ce qui est important de relever c'est que la personne sourde en question c'est que son interaction communicative se restreint à son environnement familial. Néanmoins, lors des répétitions et des représentations du groupe elle ne semble pas avoir de difficultés à se faire comprendre étant donné que le langage est autre. D'une part il est codé au niveau de la danse elle-même, les pas, les mouvements, les chorégraphies... et d'autre part il s'agit d'un partage sensible qui est basé sur une expérience esthétique et non pas une réflexion rationnelle. C'est donc au sein de cet

échange que nous allons pouvoir observer les barrières culturelles et linguistiques s'effacer et les ponts se créer entre les participants de la manifestation en question.

Ce qui diffère ici du cas de figure que nous avons analysé plus haut c'est que chez l'acteur-chercheur sourd nous pouvons déceler une revendication par le langage sensible d'une culture sourde, d'un territoire qu'il nous fait découvrir et intégrer, chez la danseuse sourde la relation à l'art va à l'encontre non pas de la revendication d'une culture autre mais elle fait usage d'un langage sensible pour s'intégrer de manière effective dans la culture de sa propre communauté. Cette pratique traditionnelle hautement gestuelle lui permet également une production de sens et une expression artistique holistique qui engage sa corporéité et atténue le rapport aux corps dans une vision uniquement physiologique.

4. Conclusion

Nous pouvons observer lors de ces observations et réflexions les idées de transculturalité, corporéité et mémoire sont des idées qui peuvent alliées à des pratiques artistiques peuvent nous mener vers des réflexions liées à une inclusion plus sensible et en accord avec les demandes des parties engagées. En effet, ces lieux nous permettent « sentir » ensemble et à partir de là nous pouvons détecter les biens et les maux vécus dans la société, c'est donc à notre sens l'expérience esthétique celle qui va ouvrir la discussion dans un rapport réciproque, cela engage bien entendu que tous engagés soient faiseurs des pratiques artistiques en question.

RÉFÉRENCE

DELEUZE, G., GUATTARI F., **Capitalisme Et Schizophrénie – Mille Plateaux**. Les éditions de Minuit. Paris, 1980.

ORTIZ, F. **Controverses cubaine du entre le tabac et le sucre**. Ed. Mémoire d'Encrier, 2011.

MAFFESOLI, M. **L'ombre de Dionysos. Contribution à une anthropologie de l'orgie**. Librairie de Méridiens, Klincksieck et Cie. 1985.

SARTRE, J. P. **L'Être et le néant**, 1943. p. 418.

SITES

<https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf>

<http://id.erudit.org/iderudit/9703ac>

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf

<http://www.nadoptepasunebouddhiste.com/2014/02/visite-mus%C3%A9e-guimet-en-construction.html>