

—  
UNE POÉSIE MUETTE

—  
NICHOLAS MIRZOEFF  
—

ART, SURDITÉ ET  
GUERRE DES SIGNES  
DANS LA FRANCE DU  
19<sup>e</sup> SIÈCLE

—

L'instituteur ordinaire peut jusqu'à un certain point ne pas connaître la Philosophie, mais il n'en est pas de même de l'instituteur de sourds-muets. Elle lui est en effet aussi nécessaire que la médecine l'est au médecin.

Joseph Piroux, *L'Ami des Sourds-Muets*, 1838-1839

Sous sa forme élémentaire, l'art est un médium de communication visuel. Il en va de même de la langue des signes. Mon livre *Silent Poetry*, paru en 1995, se proposait d'explorer les interactions entre ces deux systèmes sémiotiques dans la France du 19<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il se focalisait sur l'école d'artistes sourds née dans les ateliers de l'Institution des sourds de naissance, qui a ouvert ses portes à Paris durant la Révolution française<sup>2</sup>. Au cours de mes recherches, j'ai identifié plus d'une centaine d'artistes sourds ayant vécu de leur art ou exposé leurs œuvres au cours du 19<sup>e</sup> siècle, rien qu'en France. Ces artistes ne sont pas un détail de l'histoire de l'art de leur époque : certains d'entre eux ont étudié à l'École des Beaux-Arts, ont concouru pour le prix de Rome ou ont exposé au Salon. Il en est même qui ont été décorés de la Légion d'Honneur. Cependant, les œuvres des artistes sourds n'ont rien à voir avec l'art pour l'art. Ces artistes ont joué un rôle déterminant dans la communauté sourde en proposant une politique culturelle fondée à la fois

sur l'art et sur la langue des signes. Les sourds ont utilisé le cachet des Beaux-Arts pour refuser d'être catégorisés comme « primitifs ». Ils ont investi l'art comme un moyen de prouver leurs capacités intellectuelles face au scepticisme de la majorité entendante.

Cet article ne désire pas simplement recouvrer un art oublié, ou entendre les revendications d'une minorité. Il s'agit de rendre compte d'un processus de marginalisation, d'historiciser la construction d'une « centralité » qui a légitimé d'exclure des « anormaux », d'étudier également le rôle joué par la représentation visuelle dans ce discours. Cette histoire dépeint l'héritage des Lumières, le bon sens traditionnel de l'histoire de l'art et les fonctions allouées à la culture visuelle sous un jour radicalement différent. La langue des signes et la pratique artistique des sourds sont des canaux de communication

1. N. Mirzoeff, *Silent Poetry: Deafness, Sign and Visual Culture in Modern France*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Le présent texte reprend certains éléments de l'introduction (p. 3-12).

2. L'école porte aujourd'hui le nom d'Institut national de jeunes sourds de Paris.

—

*Les références à l'art des sourds sont généralement d'ordre thérapeutique. Lorsque des artistes sourds deviennent célèbres, tels Francisco de Goya et Joshua Reynolds, leur perte d'audition est rarement prise en compte.*

—

visuels qui opèrent au cœur de certaines polarités classiques du discours. L'une et l'autre bouleversent de multiples oppositions binaires – audition/surdité, esthétique/politique, communication/silence, signifiant/signifié, culture d'élite/culture de masse, colon/colonisé, etc. Cette histoire offre d'examiner avec précision l'essor de certaines arènes déterminantes de l'histoire culturelle moderne, précisément du fait que les sourds ont revendiqué une centralité tout en ayant été marginalisés.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Institution nationale des sourds-muets de Paris possède un musée consacré à l'histoire et aux productions des sourds. Son catalogue compte alors plus de soixante-dix pages et réunit plus de six cents œuvres<sup>3</sup>. Le musée ferme ses portes peu après pour laisser place à de nouvelles salles de cours; les œuvres conservées sont dispersées, données ou détruites. Seule une infime partie de ces tableaux, sculptures, gravures et dessins, souvent légués par les artistes eux-mêmes, survivent au sein de l'Institution. Ces œuvres ne sont montrées ni aux

élèves, ni au grand public; elles traînent dans un grenier dans l'attente d'une restauration sans cesse repoussée, faute d'argent. Sans le zèle de photographes et de graveurs sourds, dont l'identité est désormais incertaine, et sans le travail acharné de l'ancien archiviste Alexis Karacostas pour mettre ces œuvres à la disposition des chercheurs, ce catalogue aurait été oublié depuis longtemps.

#### **POLITIQUE SONORE DES ENTENDANTS**

Cette histoire est donc faite de victoires, mais aussi de conflits. La surdité, la langue des signes et l'art ne bénéficient d'aucun référencement commun (c'est le moins que l'on puisse dire). D'ordinaire, leurs archives respectives ne sont pas conservées dans les mêmes bâtiments. Les références à l'art des sourds sont généralement d'ordre thérapeutique. Lorsque des artistes sourds deviennent célèbres, tels Francisco de Goya et Joshua Reynolds, leur perte d'audition est rarement prise en compte. Lorsque la célébrité n'est pas au rendez-vous, on suppose que leurs œuvres sont dénuées d'importance. C'est ainsi que le canon imposé par l'histoire de l'art a exclu la possibilité même de l'artiste sourd. Ce problème de catégorisation m'a finalement conduit à décrire mes travaux comme relevant de l'histoire de la culture visuelle, plutôt que de l'histoire de l'art au sens traditionnel.

3. F. Xéridat et L. Primel, *Catalogue du musée universel des sourds-muets*, Paris, Institution nationale des sourds-muets de Paris, 1947.

Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle et pendant la majeure partie du siècle suivant, l'hostilité est générale envers les sourds, en particulier envers la langue des signes. Avant le 18<sup>e</sup> siècle, ils ne constituent pas une catégorie d'intervention sociale pour l'État. On pourrait dire que si certaines personnes naissent sourdes, nul ne naît atteint de surdité. La constitution de la surdité comme catégorie médicalisée du corps politique, et de fait comme question sociale, est la conséquence directe de la philosophie sensualiste des Lumières et de la politique menée durant la Révolution française. Une fascination initiale pour la langue des signes comme langue originale de l'action dans les écrits de Condillac, Rousseau et Diderot laisse rapidement place à des catégorisations résultant d'une distinction nouvelle entre les états normaux et pathologiques du corps.

C'est ainsi que les sourds en viennent à être perçus comme des personnes souffrant d'une pathologie appelée surdité, qui affecte la condition normale de l'audition. Durant la Révolution française, l'État entreprend de régénérer ces «infortunés», ainsi que d'autres secteurs malades du corps politique. Au départ, la possibilité d'une telle régénération s'appuie sur une langue des signes inventée par l'abbé Charles-Michel de l'Épée au cours des années 1770. Toutefois, lorsqu'il apparaît clairement que non seulement la surdité ne disparaît pas, mais que son étendue est largement sous-estimée, les gouvernements s'en remettent à la médecine et aux exercices d'élocution.

Avec les Lumières naissent deux grandes écoles de pensée parmi les entendants en ce qui concerne l'éducation et la socialisation des sourds. Rangés derrière l'abbé de l'Épée, certains enseignants soutiennent que la langue des signes est la langue naturelle des sourds, et que leur éducation devrait être dispensée en priorité dans leur propre langue. Cependant, beaucoup objectent que, en dépit des possibilités offertes par la langue des signes, les

sourds devraient apprendre à parler de sorte à pouvoir communiquer avec les entendants – une position connue sous l'appellation d'«oralisme». Chacun des deux camps accuse l'autre de tous les maux imaginables, allant de l'erreur à l'immoralité en passant par l'inefficacité. Or les débats sont fondamentalement déséquilibrés. Les partisans de la langue des signes, souvent les sourds eux-mêmes et leurs proches, doivent affronter une écrasante majorité d'entendants, qui finit par imposer son mode de communication.

### POLITIQUE VISUELLE DES SOURDS

Un groupe remarquable d'écrivains et d'artistes sourds insuffle pourtant une culture florissante de la langue des signes à Paris au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Ils parviennent à apaiser l'hostilité gouvernementale en gagnant l'opinion publique. L'art constitue un élément clé dans ce combat, et les œuvres exposées au Salon par des peintres tels que Frédéric Peyson, Léopold Loustau et René Princeteau, ou des sculpteurs tels que Félix Martin, Paul Choppin et Ferdinand Hamar offrent une preuve visible de la culture sourde et de ses capacités. Mais sous l'influence des sciences nouvelles que sont l'anthropologie et la psychologie, les gouvernements français et italiens rejettent ces apports, allant jusqu'à bannir l'usage de la langue des signes dans la pédagogie sourde lors du congrès de Milan de 1880.

À la différence de nombreux travaux pionniers issus des *Deaf Studies* auxquels je suis redevable, les questions méthodologiques ou pédagogiques ne sont pas l'objet central de mes travaux. Toutefois, nul ne saurait en appeler à la neutralité dans un champ aussi disputé. À mon sens, il n'y a rien d'exceptionnel à soutenir, comme l'a fait William Stokoe, que «la langue des signes américaine est un médium de communication utilisé par une certaine communauté», et que par conséquent «tout ce qui peut être exprimé dans une autre langue peut être exprimé dans

celle-ci»<sup>4</sup>. Les sourds ont autant le droit de recevoir un enseignement dispensé en langue des signes que les entendants ont le droit de recevoir un enseignement dispensé en langue orale. Stokoe et d'autres membres de la communauté sourde ont cherché avant tout à démentir la croyance héritée du 19<sup>e</sup> siècle selon laquelle la langue des signes ne serait pas une langue.

Cette réfutation est essentielle. Toutefois, pour ma part, j'ai tenu compte de la complexité du discours linguistique du 19<sup>e</sup> siècle, et j'ai pris au sérieux le mouvement oraliste, même lorsque les visées et les méthodes de l'oralisme « pur et dur » étaient odieuses et violentes. L'oralisme n'est pas simplement ignorant ou maléfique; il a été capable de gagner à sa cause un soutien aussi bien gouvernemental qu'intellectuel. Vers 1900, il est passé d'une forme de pédagogie sourde parmi d'autres (ce qu'il est au 18<sup>e</sup> siècle) à la seule méthode acceptable pour la grande majorité entendante et une petite minorité sourde. L'oralisme tire son autorité de ses alliances passées avec l'anthropologie et la science raciale, qui catégorisent les sourds comme des anormaux, et leur langue des signes comme une relique des états primitifs de l'évolution occidentale, toujours observable parmi les peuples « primitifs » colonisés. Les différentes manières par lesquelles les entendants ont construit la langue des signes depuis la Révolution française constituent de fait une certaine frange de l'histoire du modernisme.

Comment comprendre la relation qui unit le signe visuel, l'art des sourds et la langue des

signes? Bien évidemment, il n'existe pas de relation *nécessaire* entre ces différentes pratiques. Toutefois, une telle relation existe sur le plan historique, et elle a été bien comprise par différents artistes, critiques et philosophes, dont la palette de talent s'étend du génie incontesté au scribouillard. Il est nécessaire de proposer un cadre à l'intérieur duquel ce problème puisse être posé et résolu. Pour filer la métaphore du cadre, si l'un des côtés est occupé par l'histoire de l'art et la culture visuelle, l'autre appartient à l'histoire des personnes sourdes, une histoire intimement liée aux œuvres des artistes sourds. Ces histoires sont reliées entre elles et ne sauraient être traitées isolément. La réception de la langue des signes et de l'art des sourds s'est trouvée déterminée sur le plan critique par la philosophie et l'anthropologie: ces deux domaines constituent par conséquent les deux autres côtés du cadre qu'il s'agit d'investir.

La première affirmation connue d'un entendant au sujet de la surdité dans la philosophie occidentale remonte au *Cratyle* de Platon. Déjà le sourd se trouve catégorisé entre les domaines de l'art et du langage oral sur le plan philosophique. Platon s'interroge: le langage est-il naturel ou conventionnel? Les mots appartiennent-ils par nature aux choses qu'ils nomment ou leur sont-ils attribués suivant un processus essentiellement arbitraire? L'histoire de l'attitude des entendants envers les sourds peut être écrite à l'aune d'une série d'oscillations entre ces deux pôles – la langue des signes et les arts visuels oscillant de même. Le langage, l'histoire et les signes visuels entretiennent une relation complexe qui n'est ni réflexive, ni causale, ni déterminée. Comme l'ont soutenu Gilles Deleuze et Félix Guattari, « le premier principe de la philosophie est que les Universaux n'expliquent rien, ils doivent être eux-mêmes expliqués »<sup>5</sup>.

## LA SURDITÉ ET LES LUMIÈRES

Au lieu d'avancer une cause universelle expliquant l'interaction entre ces trois éléments

4. Cité par N. S. Baron, *Speech, Writing and Sign: A Functional View of Linguistic Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, p. 12.

5. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 12.

—

## *La définition kantienne de l'anthropologie exclut de fait les sourds non seulement de la raison, mais de la communauté humaine; les Lumières leur sont interdites.*

—

fondamentaux de la culture occidentale, j'ai tenté de comprendre les forces qui insufflent des changements dans leurs relations. Celles-ci ne sont jamais naturelles ou préordonnées, mais révèlent au contraire de quelles façons le langage, loin de n'être qu'un simple reflet de la réalité sociale, la conditionne et la façonne. « Autrui, c'est d'abord cette existence d'un monde possible<sup>6</sup> », affirment encore Deleuze et Guattari. En d'autres termes, si un mode d'existence est possible, non seulement toute existence peut exister, mais les choses peuvent être autres qu'elles ne sont: « Autrui est toujours perçu comme un autre, mais dans son concept il est la condition de toute perception, pour les autres comme pour nous<sup>7</sup>. » Il n'existe pas de sujet universel: chacun d'entre nous est l'Autrui d'un autre. La perception n'est qu'un produit de l'individu humain à travers le dialogue qu'il entretient avec Autrui.

Cependant, aucune philosophie ne saurait agir sans assises. Dans le cas de la surdité, c'est l'anthropologie qui constitue le contexte institutionnel et le facteur définitoire crucial. En s'attachant à définir les « Lumières », Kant décrit également ce champ neuf, qui n'est autre pour lui que la « connaissance de l'homme comme citoyen du monde<sup>8</sup> ». De fait, l'anthropologie n'est qu'un terme plus précis pour désigner les Lumières elles-mêmes, que Kant perçoit comme le processus par lequel l'Homme atteint la conscience de soi. Fatalement, ce savoir

n'est accessible que par le langage, ce qui soulève aussitôt le problème de ce qui constitue une langue. Pour Kant, la réponse est simple: les paroles « sont le moyen le plus adapté à la caractérisation des concepts; et les sourds de naissance, qui doivent par conséquent rester aussi muets (sans langage) ne peuvent jamais accéder au-delà d'un *analogon* de la raison<sup>9</sup> ».

La définition kantienne de l'anthropologie exclut de fait les sourds non seulement de la raison, mais de la communauté humaine; les Lumières leur sont interdites. Au 19<sup>e</sup> siècle, les sourds et leur langue des signes ne sont pas simplement les objets de la philosophie, mais de l'anthropologie philosophique. La conception dédaigneuse que Kant a des sourds s'impose comme un savoir conventionnel à mesure que l'anthropologie se structure comme une discipline de plein droit à partir des années 1850, avec des conséquences sérieuses, voire dramatiques pour les sourds.

L'*Anthropologie* de Kant est contemporaine des travaux de l'abbé de l'Épée, qui proposent une vision très différente des possibilités octroyées

6. *Ibid.*, p. 22.

7. *Ibid.*, p. 24.

8. E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Paris, Vrin, 2002, p. 16.

9. *Ibid.*, p. 58.

par la langue des signes. Cela prouve que même pour les philosophes, les Lumières sont un processus et un dialogue, non un moment figé de l'histoire, de la philosophie et de l'éthique, comme on l'affirme trop souvent désormais. Selon ce versant alternatif des Lumières, le soi ne perçoit son existence qu'à travers un dialogue en perpétuel renouvellement avec Autrui. Dans cette perspective, la surdité est autant une catégorie par laquelle les entendants se définissent (comme non-sourds) qu'il s'agit d'une définition de la condition sourde. Les attitudes à l'égard de la surdité et de l'art des sourds s'imposent par conséquent comme un moyen d'interpréter la culture en général.

### VOIR LA SURDITÉ

La surdité ne sera jamais de l'ordre d'une essence ou d'un phénomène stabilisé. Elle est une construction culturelle qui nécessite d'être renouvelée, une image en quête de mise au point et de définition. La médicalisation de la surdité a ouvert la voie à la recherche des causes visibles de cette maladie nouvelle, accentuée par ce symptôme bien trop visible qu'est la langue des signes. Bien que la surdité affecte la perception du son, cette déficience invisible est appréhendée visuellement tout au long de la période moderne. De sorte à pouvoir visualiser la surdité, il est nécessaire de créer et de définir un écran, qui nécessite à son tour d'être encadré : autrement dit, de se voir appliqué des paramètres et des bordures définies.

Ni les entendants, ni les sourds ne vivent dans des mondes autarciques. Ils dépendent les uns des autres. Lorsque l'entendant regarde le

sourd, ce dernier lui renvoie son regard, infirmant ou confirmant l'image ainsi produite. Il en résulte ce que j'appelle l'« écran silencieux » de la surdité, qui ne représente ni les sourds eux-mêmes, ni la vision des sourds telle que les entendants les voient, mais plutôt le produit de l'interaction des deux pôles s'observant l'un l'autre. Il faut être deux pour voir la surdité ; il faut que l'un entende et l'autre non. L'écran est le produit de l'intersection de deux regards. L'espace de perception ainsi formé rend possible (dans ce cas) de voir le sourd à l'aide d'une catégorie connue comme la « surdité ». Cette notion d'écran est dérivée de celle qu'a proposée Jacques Lacan en affirmant qu'il est « le lieu de la médiation » entre le regard et le sujet de la représentation<sup>10</sup>. Tandis que j'observe le sujet de la représentation, un troisième élément advient sur l'écran<sup>11</sup>. La surdité ne peut être vue seulement par l'entendant ou par le sourd. Ils se perçoivent l'un l'autre, et se perçoivent eux-mêmes, en « voyant » la surdité. La politique culturelle des sourds au 19<sup>e</sup> siècle est façonnée par une conscience du contexte que j'ai décrit. Au lieu de refuser la perception de la surdité née de la philosophie des Lumières et de la politique révolutionnaire, les artistes et activistes sourds ont cherché à utiliser la construction de la surdité pour leurs propres fins. Des auteurs tels que Roch-Ambroise Bébian, Laurent Clerc et Ferdinand Berthier ont théorisé la langue des signes et la langue orale par une relation symbiotique, suivant laquelle ni l'une ni l'autre n'est complète sans l'autre. Au lieu de se contenter des Droits de l'homme dus aux marginaux, les artistes et activistes sourds ont revendiqué une position centrale dans la société, dans la mesure où les gestes et les expressions sont aussi indispensables aux entendants qu'aux sourds.

Il importe de noter que les artistes sourds, depuis Claude-André Deseine (sculpteur d'un buste de Robespierre) jusqu'à Bruno Braquehais (photographe de la Commune de Paris), ont

10. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 99.

11. « Le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. » *Ibid.*, p. 98.



Figure 1 : Charles-Marie-Félix Martin (1844-1916), *La Chasse au nègre* (salon de 1873), marbre, Roubaix-La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent (dépôt du CNAIP). Photographie: Arnaud Loubry.

perçu l'art et l'activisme comme deux facettes d'une même expression de l'identité sourde. En affirmant la nature complémentaire de l'Altérité, les activistes sourds ont revendiqué une différence qui est plus de l'ordre de la similarité. Par conséquent, l'art des sourds (à d'importantes exceptions près) ne présente pas d'innovation formelle. Il explore et développe les possibilités disponibles au sein de la tradition classique. Si cet art n'a pas transformé le répertoire technique, souvent le mètre étalon de la canonisation, il a transformé les vies des artistes concernés et bien d'autres existences, dans la communauté sourde, et au-delà.

### DE LA POÉSIE MUETTE AU DROIT DE REGARD

Le champ des *Disability Studies* s'est beaucoup consolidé dans le monde anglophone, où mon livre *Silent Poetry* et quelques autres sont désormais vus comme précurseurs. Ces travaux soutiennent que le handicap désigne une incarnation humaine définie comme «handicap» sous l'effet d'un constructivisme social. Une personne en chaise roulante est handicapée lorsque l'entrée d'un immeuble est dépourvue de rampe d'accès. Dès lors que le bâtiment en

est équipé, il ou elle peut entrer à son gré. Ce champ a fait sienne une maxime: «Rien de ce qui nous regarde ne se décide sans nous». Au cours des années 1990, beaucoup pensaient que seuls les sourds pratiquant la langue des signes pouvaient être définis comme tels. Aujourd'hui, la surdité est davantage perçue comme un spectre qui affecte chacun d'entre nous ou presque, à tel ou tel âge de la vie. Les sonotones digitaux sont de plus en plus répandus parmi les adultes ayant passé leur jeunesse dans des environnements bruyants. L'engouement actuel pour les casques audio n'inversera probablement pas la tendance.

Il est regrettable que les œuvres étudiées dans *Silent Poetry* n'aient fait l'objet d'aucune exposition collective depuis le bicentenaire de la Révolution française en 1989<sup>12</sup>. La plupart ont été dispersées hors de Paris dans des collections de province. Ainsi, un groupe sculpté au fort pouvoir évocateur, intitulé *La Chasse au*

12. Exposition à la Chapelle de la Sorbonne, *Le Pouvoir des signes: sourds et citoyens*, Paris, décembre 1989 – janvier 1990.



*nègre*, réalisé par Charles-Marie-Félix Martin, est désormais visible à La Piscine de Roubaix (fig. 1). On pensait l'œuvre perdue – un fonctionnaire pro-colonial outré en avait fait effacer l'inscription. Il ne fait aucun doute que Martin y dresse un parallèle entre sa condition d'artiste sourd et celle de l'esclave, alors même que la Troisième République commençait à imposer l'oralisme dans les écoles, interdisant la langue des signes et comparant les sourds à des primates. Il reste à espérer que les *Disability Studies* trouveront aussi leur place en France, patrie des premières politiques étatiques relatives à la surdité et à la c c t , et que les erreurs du passé ne se reproduiront plus.

*Silent Poetry* a servi de tremplin à mes recherches ultérieures en culture visuelle, qui commencent elles aussi à faire leur chemin en France. Peut-être qu'en l'espace de vingt ans, je n'ai fait qu'élargir la focale du «droit de vivre sourd» au «droit de regard» (*right to look*)<sup>13</sup>. Tel que je le définis, le droit de regard n'est pas un droit au sens où l'on entend les «droits de l'homme» dans une déclaration ou une charte. Il n'est pas question de regard individuel (*gaze*), mais d'un échange de regard mutuel (*a look mutually exchanged*) entre des personnes, permettant l'«invention de l'autre<sup>14</sup>». Dans la terminologie des mouvements sociaux, il ne s'agit pas d'une demande, mais de la production d'un consensus, débouchant sur la revendication d'une collectivité et d'une subjectivité

politique. Cette invention relève du commun, et elle produit du commun en se concrétisant, car l'échange ne dégage pas de plus-value. Par conséquent, le processus est viable. Vous-même, ou le groupe auquel vous appartenez, permet(tez)   un autre individu, ou à un autre groupe, de vous trouver. Ce faisant, ce que vous trouvez, c'est à la fois l'autre et vous-même. Cela nécessite de reconnaître l'autre afin de créer le lieu à partir duquel revendiquer un droit et juger de ce qui est juste. Il s'agit de revendiquer une subjectivité dotée de l'autonomie suffisante pour agencer et réagencer les relations au visible et au dicible. Le droit de regard se heurte à la police qui déclare: «Circulez! Il n'y a rien à voir<sup>15</sup>.» Or il y a quelque chose à voir: nous le savons, et eux aussi.

Les sourds possèdent un droit de regard (sur les signes de l'autre) et un droit d'être vu (produisant des signes) par eux-mêmes et par les autres. La langue des signes est le dangereux supplément du droit de regard; elle montre que ce qui importe n'est pas simplement un partage du sensible, mais le droit à l'autodétermination, à disposer de soi-même. Ce droit précède toute forme de loi, humaine ou divine. Car le fait de se voir refuser le langage, le fait de se voir nier le nom que l'on s'est attribué, équivaut à être assujetti, réduit à une condition d'esclave. Cela, Félix Martin le savait parfaitement. On entend beaucoup parler aujourd'hui de droits de l'homme universels, souvent à propos d'objets visuels, de voiles ou de dessins de presse. Il reste à voir qui a part à cette universalité.

*Traduit de l'anglais par Maxime Boidy*

13. N. Mirzoeff, *The Right to look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.

14. J. Derrida, *Droit de regards*, photographies de M.-F. Plissart, scénario de B. Peeters, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

15. J. Ranc re, «Dix thèses sur la politique», in *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 242.

