



HAL
open science

La musique au-delà des réductionnismes sensoriels : l'expérience musicale des Sourds comme fondement d'un nouveau paradigme

Alban Briceno

► To cite this version:

Alban Briceno. La musique au-delà des réductionnismes sensoriels : l'expérience musicale des Sourds comme fondement d'un nouveau paradigme. *Journal de Recherche en Education Musicale*, 2021, *Journal de Recherche en Education Musicale*. hal-04426846

HAL Id: hal-04426846

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04426846v1>

Submitted on 30 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique au-delà des réductionnismes sensoriels : l'expérience musicale des Sourds comme fondement d'un nouveau paradigme

Alban BRICENO

Résumé

Penseurs, physiologistes et philosophes ont, dans notre civilisation occidentale, longtemps véhiculé l'idée que le son ne pouvait prendre forme qu'à travers l'ouïe. Cette conception audiocentriste, fondée sur un réductionnisme sensoriel, fait aujourd'hui de l'oreille l'organe privilégié de l'expérience musicale. Conditionnés par cette pensée, la plupart de nos vecteurs techniques, organes institutionnels et technologies permettant à la musique d'être concrétisée représentent aujourd'hui autant d'obstacles potentiels pour les individus ne correspondant pas aux normes établies. Toutefois, l'intérêt croissant pour l'expérience musicale des sourds coïncide, durant cette dernière décennie, avec le déploiement progressif des nouvelles technologies de diffusion haptiques. Canalisées par les considérations récentes pour le rôle du corps et de la perception vibrotactile en musique, fondements du principe de « corpauralité », les tentatives de rendre cette dernière accessible à ces publics *via* ces technologies se multiplient au sein des lieux de circulation culturels. Or, la fonctionnalisation courante de ces technologies les cantonne le plus souvent au rôle de dispositifs compensatoires visant, par le prisme du handicap, à adapter la réception de productions musicales prioritairement audiocentrées aux spécificités de ces populations. En parallèle, une conception oculo-centriste de la musique semble se renforcer chez les artistes Sourds, faisant du visuel et de l'œil, à travers des formes d'expression telles que le chansigne, des éléments de valorisation de leur altérité. Dans cet article, nous soulignons ainsi l'enjeu de dépasser les conceptions réductionnistes et discriminantes de la musique en explorant la possibilité d'un nouveau paradigme musical, fondé sur l'exploitation des vibrations et de la corpauralité.

Mots clés : vibrations, réductionnisme, sourd, chansigne, corpauralité

Abstract

Thinkers, physiologists and philosophers have, in our western civilization, long argued the idea that sound could only take shape through hearing. This audiocentric conception, based on a sensory reductionism, makes the ear today the privileged organ of the musical experience. Conditioned by this thought, most of our technical vectors, institutional organs and technologies that allow music to be made concrete today represent as many potential obstacles for individuals who do not correspond to established norms. However, the growing interest in the musical experience of the deaf has coincided, over the past decade, with the progressive deployment of new haptic reproduction technologies. Channeled by recent considerations for the role of the body and vibrotactile perception in music, as the foundations of the principle of "corpaurality", attempts to make it accessible to these audiences through these technologies are multiplying within cultural venues. However, the use made of these technologies most often confines them to the role of compensatory devices aimed, through the prism of disability, at adapting the reception of primarily audiocentric musical productions to the specificities of these populations. At the same time, an oculo-centric conception of music seems to be reinforced among Deaf artists, making the visual and the eye, through forms of expression such as the sign-singing, elements of valorization of their otherness. In this article, we thus underline the challenge of going beyond reductionist and discriminating conceptions of music by exploring the possibility of a new musical paradigm, based on the exploitation of vibrations and corpaurality.

Keywords: vibrations, reductionism, deaf, sign-singing, corpaurality

Introduction

Définir la musique, au sens de produire une réduction du phénomène en ses traits ontologiques principaux, est une entreprise périlleuse. En témoigne l'immense diversité des tentatives existantes et la grande variété de domaines et de milieux au sein desquelles ont émané ces propositions. « Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille » (Rousseau, 1768, p. 308) ou science pour les uns, activité humaine, outil thérapeutique, voire « technologie transformationnelle de l'esprit » (Patel, 2010) pour d'autres, l'hétérogénéité de ces définitions souligne bien le caractère polysémique du terme musique et de ses représentations. Plus globalement, cela démontre également combien définir se révèle être un acte fondamentalement subjectif. En outre, il est communément admis que la culture, le contexte historique, technologique et social, ou encore les expériences individuelles sont des éléments pouvant moduler notre compréhension de la musique, concourant ainsi à ce que chacun puisse être en mesure de formuler sa définition personnelle.

Pour le physicien ou l'acousticien, le son est, dans sa définition la plus basique, compris comme un « mouvement vibratoire » (Bruneau et al., 2019), dont les principes de production et de propagation sont les suivants :

À la source, le milieu est déformé (par un choc, une compression, etc.) et, par suite de son élasticité, la déformation gagne les molécules voisines qui, dérangées de leur position d'équilibre, agissent à leur tour de proche en proche. [...]. La déformation se propage dans le milieu selon une onde. On dit que le son se déplace en ondes sonores ou acoustiques (Bruneau et al., 2019).

Les ondes sonores se caractérisent donc par leur énergie mécanique (cinétique et potentielle) qui, depuis la source, se propage en compressant et en détendant périodiquement la matière selon une vitesse relative aux spécificités du milieu qui la véhicule. Toutefois, cette définition physicaliste est loin d'être universelle. Par exemple, de nombreuses autres propositions établissent une relation causale entre son et audition et circonscrivent ce phénomène au cadre strict de l'ouïe. De nombreux penseurs, physiologistes ou philosophes ont longtemps véhiculé, dans notre civilisation occidentale, l'idée que le son ne pouvait prendre forme qu'à travers une relation exclusive avec l'ouïe, voire, dans une conception davantage restreinte, avec l'air comme seul support matériel jugé apte à le véhiculer¹. Encore ancrées dans la pensée commune, ces représentations demeurent toujours visibles à l'heure actuelle au travers des définitions données par de nombreux dictionnaires, quel que soit le type de publics visé

¹ C'est le cas, par exemple, chez Boèce qui, dans son célèbre traité *De institutione musica*, définissait le son comme « un choc de l'air qui se transmet sans perte jusqu'à l'ouïe » (Lejbowicz, 2008).

par ces ouvrages². Là où les définitions physicalistes lui accordent une existence universelle, ici prend forme une conception unimodale et anthropomorphe du son, faisant de ce dernier une propriété expérientielle inhérente à l'Homme et prioritairement acquise par l'audition.

I. Le son comme « *audibilia* » : premier niveau de réductionnisme sensoriel

Dans son *Manuel de physiologie* (1845), le père de la physiologie allemande Johannes Peter Müller, affirmait que « sans l'oreille vivante, il n'y a pas de son au monde, mais seulement des vibrations » (Müller, 1845, p. 261). La conception sémantique de l'expérience sonore comme expérience exclusivement auditive, à laquelle adhère ce postulat, décrit ce que les philosophes Roberto Casati et Jérôme Dokic ont qualifié de « thèse d'exclusivité » (Casati et Dokic, 2011). Dans cette thèse, les sons, au sens commun, sont des « *audibilia* » : phénomènes dont la perception et l'expérience relèvent exclusivement du domaine de l'ouïe (Casati et Dokic, 2011). Les *audibilia* ne reconnaissent pas le son comme une entité naturelle physique et leur existence est, contrairement aux vibrations, dépendante de celle de l'Homme. Ils se distinguent donc de ces dernières qui, toujours dans un rapport aux sens et à la sensorialité, relèvent de l'expérience somesthésique. Par conséquent, le son est ici ontologiquement décrit comme un percept produit par les mécanismes physiologiques, neurologiques et cognitifs de l'audition humaine³. En d'autres termes, il n'est « qu'une perception bien spécifique » d'un phénomène plus global (Sterne, 2015). Cette conception repose donc globalement sur deux postulats : le système auditif est, conformément à sa capacité à l'accueillir, la condition d'existence du son ; parmi l'ensemble du monde vivant, seuls nous (et éventuellement les êtres dotés d'un système auditif) sommes aptes à en faire l'expérience ou à lui accorder une valeur esthétique. Ainsi, en situant l'Homme et l'oreille au centre de toute expérience sonore, les conceptions anthropocentristes et audiocentristes du son dévoilent donc une forme d'essentialisme.

Une conception plus nuancée est proposée par Michel Chion dans son ouvrage *Le Son* (2010). L'auteur y définit la « fenêtre d'écoute », ou « fenêtre auditive », comme un cadre caractéristique « dans lequel une verbération [vibration] est susceptible de produire une sensation acoustique localisée dans l'oreille, [...], et pouvant, mais pas

² Le dictionnaire en ligne Larousse donne pour définition du son : « sensation auditive engendrée par une onde acoustique ». Voir : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/son/73436>

³ Par ailleurs, en Langue des Signes Française (LSF), le signe correspondant au mot français « son » représente, dans une visée illustrative (ou iconicisatrice), un phénomène provenant de l'oreille.

obligatoirement, s'accompagner de co-vibrations dans le corps » (Chion, 2010, p. 217). Il est ici ainsi admis que le son, issu à l'origine des vibrations, puisse engendrer un phénomène parallèle à celui de l'« image acoustique » qui résulte de la fenêtre auditive (Chion, 2010, p. 218). En s'actualisant de manière simultanée et en partageant une origine commune avec l'image acoustique, le phénomène de « co-vibration corporelle » confère au son un caractère hétérogène qui a l'avantage de dessiner une représentation du son plus complexe que celle promue par la thèse d'exclusivité. En revanche, bien que ce modèle semble, à première vue, dépasser les conceptions audiocentrées, les co-vibrations restent ici décrites comme la part « non-réifiable » du son (Chion, 2010, p. 218). D'un point de vue sémantique, celles-ci restent donc en position de retrait par rapport aux images acoustiques lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est le son. Cependant, la nature afférente des vibrations à stimuler chez l'Homme deux modalités sensorielles différentes fait naître, dans cet ouvrage, une réflexion sur la possibilité d'une éventuelle polysémie du terme. Selon cette conception, il serait possible, dans certaines situations où plusieurs modalités seraient sollicitées, d'accorder à celui-ci non pas une unique signification, mais bien plusieurs. À ce titre, si aborder la notion de son revient, dans ses représentations les plus communes, à évoquer l'audible, la conception apportée dans cet ouvrage l'associe également à un phénomène tangible. Sons *audibles* et sons *tangibles*, *audibilia* et *tangibilia*, peuvent alors être considérés comme deux phénomènes distincts, ayant pour particularité de partager la même origine et de pouvoir être perçus simultanément.

Ainsi, la complexité de la notion de son a donné lieu à de nombreuses interprétations relativement clivantes et qui aboutissent à des conceptions souvent essentialistes du phénomène. Matière première dont la transformation sensible constitue l'essence même de la musique, il serait tentant de penser qu'une telle diversité sémantique puisse naturellement engendrer dans cet art autant de propositions qui obéissent à ces conceptions réductionnistes que de propositions qui s'en éloignent. Or, les productions dévoilant une quelconque intention d'exploiter, au cœur de leurs processus de composition, des éléments esthétiques, techniques, théoriques ou compositionnels s'actualisant par l'intermédiaire d'une écoute autre que prioritairement auditive restent, pour l'heure, largement minoritaires, voire négligeables au regard de la totalité des musiques existantes. Pour comprendre en quoi l'audiocentrisme peut représenter un véritable problème en musique, nous suggérons qu'un premier élément de réponse se trouve au cœur même de nos technologies, techniques et organes institutionnels courants qui permettent de nos jours à la musique de se concrétiser.

II. Conséquences de l'audiocentrisme sur nos technologies et nos médiums musicaux

D'un point de vue organologique et ergonomique, la plupart de nos instruments musicaux forment des objets-témoins exemplaires de l'impact hégémonique de l'audiocentrisme sur la conception de nos outils technologiques, organes et autres techniques qui sous-tendent l'expérience de la musique. Par exemple, bien que nombre d'innovations aient été intégrées au piano actuel depuis les premiers *piano-forte*, certains des éléments structurels donnant corps à l'instrument n'ont, dans l'absolu, pas changé depuis. Un piano possède des touches, elles-mêmes disposées selon un nombre et une organisation spécifique : celle de la gamme tempérée occidentale qui confère à l'instrument une « utilisabilité »⁴ particulière. Ces touches forment dans l'ensemble un clavier qui, situé à une hauteur précise par rapport au sol et s'étalant sur une largeur donnée, induit un ensemble de positions et de postures d'utilisation. Enfin, cette utilisation se matérialise par la possibilité d'agir sur ce clavier par des gestes codifiés, qui sollicitent un large panel d'aptitudes dans leur apprentissage et leur exécution.

Jouer du piano est une action qui implique donc de se confronter à ces normes. Par exemple, afin d'activer les mécanismes internes de l'instrument, il est primordial de disposer d'une force motrice suffisante pour exercer la pression nécessaire sur les touches. De la même manière, l'ambitus du clavier, de la note la plus grave à la plus aiguë, ne représente-t-il pas une abstraction visuelle du champ auditif humain ? Un tel élément contribue à rendre l'accès au répertoire musical de cet instrument, du jeu à l'écoute, tributaire d'une condition auditive normée. Faute de correspondre à cette norme, les altérations du système auditif peuvent donc engendrer des obstacles chez les personnes, provoquant une rupture partielle, voire totale d'accès et de participation. De plus, la technologie en elle-même, dans cet exemple le piano, ne décrit en aucun cas comment le musicien peut et *doit* l'utiliser (au regard des normes en vigueur). La transmission de ce savoir-faire relève de la responsabilité d'une multitude d'organes et d'outils techniques de transmission appelée « médiums », chargée de véhiculer l'information dans le temps et dans l'espace (Debray, 1998). À l'instar des technologies musicales, leur conception est également régie par un ensemble de normes spécifiques qui peuvent aboutir à des conclusions similaires.

Au sens interactionniste du terme handicap (Ravaud et Fougeyrollas, 2005), la musique devient une activité handicapante pour une personne dès lors que les dispositions environnementales, dans lesquelles les expériences musicales se matérialisent, induisent des obstacles au regard des capacités ou des dispositions

⁴ Pour en savoir plus sur cette notion, voir : <https://www.iso.org/fr/standard/63500.html>

biologiques de cet individu. Le développement tardif et souvent artisanal des instruments dit « adaptés » ou des dispositifs favorisant l'accès des personnes en situation de handicap à la musique (Ministère de la Culture et de la Communication, 2007) sont autant de tentatives de corriger les conséquences de cette normalisation discriminante de nos outils musicaux. En faisant de la spécialisation et de la quête d'équité des éléments clés de leur conception ou de leur utilisation, ces outils génèrent les mêmes problématiques qu'ils sont censés résoudre et induisent des situations stigmatisantes. Un phénomène notamment mis en lumière dans certaines utilisations faites à l'heure actuelle des technologies de diffusion haptiques en musique.

III. De l'utilisation actuelle des technologies de diffusion haptiques

Les technologies de diffusion haptiques trouvent aujourd'hui une place de plus en plus courante au sein des lieux de circulation de la musique⁵ en quête de nouvelles expériences et d'accessibilité (Hénault-Tessier et al., 2018). Dans ce sillage, de nombreux lieux de diffusion culturelle et associations en faveur de l'accessibilité des personnes en situation de handicap s'équipent aujourd'hui de telles technologies, pensant à travers elles pouvoir « rendre accessible » la musique aux publics S/sourds⁶. L'intention peut paraître louable, dans la mesure où cela peut être interprété comme un geste de reconnaissance d'une altérité qui, dans le cas des Sourds, peut être, entre autres, à la fois physiologique et culturelle. Or, la très grande majorité des tentatives visant à proposer une expérience musicale fondée sur la perception vibrotactile reposent sur la diffusion de musiques dont la composition obéit à des théories musicales strictement audiocentrées. De toutes les théories occidentales de la musique que nous connaissons aujourd'hui, aucune d'entre elles n'a tenté d'explorer la possibilité d'une organisation systémique des vibrations en tant que sons tangibles. En l'absence d'un tel médium, les technologies de diffusion audio-haptiques courantes, qu'elles soient introduites dans un cadre scientifique et expérimental ou mises à disposition dans le commerce, sont utilisées pour diffuser des répertoires musicaux variés et préexistants.

⁵ L'un des cas les plus notables est celui de la multiplication des acquisitions de dispositifs vibrotactiles portatifs (type sac à dos), en particulier commercialisés par la marque canadienne SubPac, au sein des associations et des salles de concert en France.

⁶ Le terme « sourd », écrit avec un « s » minuscule, fait référence à un état physiologique déterminé du système auditif d'un individu au regard d'une norme audiométrique. Écrit avec un « S » majuscule, le terme « Sourd » désigne, par un processus d'ethnicisation et d'identification, une communauté d'individus qui revendique une altérité socioculturelle et sociolinguistique spécifique. La formule « S/sourds », employée ici, évoque ainsi les individus pouvant être définis par l'une ou par l'autre de ces désignations.

La pensée liée à l'utilisation musicale de ces technologies est donc, le plus souvent, pétrie d'audiocentrisme. Concevoir que l'expérience d'écoute de la musique tonale puisse produire, sur le plan cognitif, les mêmes réponses émotionnelles lorsque celle-ci est concrétisée dans la modalité auditive, sous forme de sons audibles, ou dans la modalité somesthésique, sous forme de sons tangibles, semble être un postulat discutable⁷. Les mécanismes physiologiques d'intégration des stimuli auditifs ont peu de choses en commun avec ceux mis en œuvre à travers la perception vibrotactile, tout comme les effets psychoacoustiques ne sont pas identiques aux effets psychophysiques mis en jeu dans le cas d'une situation d'écoute musicale en mesure de solliciter les deux modalités. Ainsi, cette pratique suscite selon nous peu d'intérêt et participe à faire des ces technologies, dans le meilleur des cas, de simples béquilles destinées à augmenter ou à rendre plus immersive une expérience musicale qui demeure prioritairement auditive. Dès lors que « l'ordinaire musical fait de l'oreille le *médium* principal de son accomplissement, [...] » (Brétéché, 2015, p. 5), l'audiocentrisme qui imprègne la notion de son conduit à l'essentialisation de la musique en tant qu'art prioritairement auditif.

Il semble également nécessaire de souligner que l'adoption de ces technologies comme dispositifs d'accès de la musique est née d'un geste d'appropriation et de détournement des fonctions prévues à l'origine par leurs créateurs. Dans la plupart des cas, les industriels qui les conçoivent ne ciblent pas spécifiquement une utilisation musicale, mais plus largement audiovisuelle⁸, et ces conceptions ne prennent pas nécessairement en compte les spécificités sensorielles, culturelles et esthétiques rencontrées dans l'expérience musicale des S/sourds. Certaines de ces lacunes sont pourtant comblées à travers une large gamme de dispositifs techniques déployés spécifiquement dans le cadre de la recherche scientifique (Nanayakkara et al., 2009; Karam et al., 2010; Baijal et al., 2012; Tranchant et al., 2017; Turchet et al., 2020), ou à travers certains projets institutionnels⁹. À l'instar des principes définis par la Conception Centrée sur l'Opérateur Humain (CCOH)¹⁰, il arrive que les personnes sourdes soient directement impliquées dans leur conception¹¹. Seulement, dans un cas

⁷ Une hypothèse que nous tentons de vérifier, à ce jour, au sein de nos travaux de thèse.

⁸ Pour reprendre un exemple précédent, la marque Subpac adresse ses produits, au-delà du marché de la musique, au secteur du cinéma, du *gaming*, de la réalité virtuelle ou encore de l'équipement automobile.

⁹ Par exemple : le projet « *TOuchThEMusic* » (TOTEM) qui, mené depuis 2018 par l'association culturelle lilloise L'Aéronef dans le cadre d'une coopération Interreg, a pour objectif de rendre la musique accessible au public S/sourd *via* la conception d'un dispositif de diffusion vibrotactile (type manchette).

¹⁰ Pour en savoir plus sur la CCOH, voir : <https://www.iso.org/fr/standard/77520.html>

¹¹ C'est notamment le cas du projet TOTEM, dont le développement tient compte de la participation active du groupe de musiciens sourds Mur du Son, ou encore du dispositif « *Music: Not Impossible* » de l'entreprise américaine Not Impossible Labs.

comme dans l'autre, la fonction attribuée à ces dispositifs contribue la plupart du temps à faire de ceux-ci des technologies de substitution sensorielle¹². En mettant en avant l'expérience d'une nouvelle modalité d'écoute, l'enjeu pour leurs concepteurs semble pour le moment résider davantage dans la « traduction » de musiques existantes que dans la recherche de nouveaux systèmes et procédés d'écriture capables d'exploiter le potentiel offert par les vibrations et le corps sur le plan musical.

En ce sens, ces dispositifs sont davantage pensés, à travers le prisme du handicap, comme des technologies compensatoires et spécialisées visant à adapter, par la technique, la réception de productions musicales à une cible d'individus qui ne correspond pas aux normes définies par la conception initiale. Ces logiques d'adaptation et de spécialisation présentent donc le risque contre-productif de générer des situations stigmatisantes et ne relèvent pas d'une volonté de concevoir des médiums, technologies ou œuvres qui puissent être accessibles de manière universelle (Sophys-Véret, 2015). Le potentiel démontré à travers l'utilisation actuelle de ces technologies en musique apparaît donc moindre, voire quasi anecdotique, et ces dernières parviennent difficilement à s'imposer réellement dans les pratiques, quel que soit le public à qui elles s'adressent. Toutefois, il existe des conceptions de la musique qui ne se structurent pas systématiquement autour de la notion de son et qui s'écartent de cette logique d'adaptation. Certaines, tel que nous allons le souligner à travers l'expérience musicale des Sourds, s'ancrent autour de la volonté à la fois physiologique, linguistique et culturelle d'explorer prioritairement et nécessairement d'autres modalités sensorielles.

IV. Le chansigne et la « vusicalité » chez les Sourds : de l'audio- à l'oculocentrisme

L'inscription culturelle de la communauté sourde en France, entreprise dès la fin du XIX^e siècle, a permis aux Sourds d'investir progressivement les circuits de la création artistique en tant qu'espace d'expression privilégié (Encrevé, 2012). Près d'un siècle plus tard, les mouvements de reconnaissance et de revendications identitaires qui ont caractérisé la période du « Réveil Sourd » (Kerbourc'h, 2012) ont, au cours des années soixante-dix en France, mis en lumière auprès du grand public l'engagement artistique de cette population. Avec la création d'International Visual Theater (IVT) en 1976 naîtra un véritable cadre de diffusion institutionnel pour ces pratiques artistiques (Laborit et al., 2010). Ce cadre fera éclore un large panorama de créations et permettra à de

¹² Il existe une exception à travers le projet *WITHIN* (2013) de l'artiste libanais Tarek Atoui, fondé sur la conception d'un instrumentarium destiné à remettre en question les représentations audiocentristes de la musique (Atoui, 2017).

nombreux artistes issus des arts de la scène et de la musique de s’y épanouir. Parmi les formes d’expression artistiques mises en scène aujourd’hui chez les artistes Sourds, nombre d’entre elles reposent sur l’exploitation des Langues des Signes (LS). La grande variété des formes qui ont vu le jour au cours des dernières décennies laisse place à un tout aussi large panel de dénominations que la littérature scientifique peine encore à définir de nos jours¹³. Toutefois, l’une d’entre elles semble se détacher actuellement et connaître, en plus d’un intérêt croissant sur le plan scientifique, une forte expansion de sa visibilité.

Néologisme formé à partir de la contraction des termes « chant » et « langue des signes » (Schetrit, 2013), le chansigne est une forme d’expression née des travaux expérimentaux liés à la construction de l’identité sourde menés par les artistes sourds militants d’IVT dans les années quatre-vingt (Schetrit et Schmitt, 2013). Défini au préalable comme une « sorte de chorégraphie, de mélodie visuelle “chantée” et “signée” » (Schetrit, 2013), le chansigne a longtemps été réduit à une « traduction visuelle » (Schetrit, 2013) de la musique en LS. À l’instar du contexte législatif, politique et culturel qui a canalisé le développement de la « *Signed Music* »¹⁴ aux États-Unis¹⁵, il s’agissait, au premier regard, d’une « sorte d’interprétation “signée” des paroles chantées en langue vocale » (Benvenuto, 2018). Dans cette perspective, le chansigne se dessine d’abord comme un procédé au service de l’accessibilité à la musique. Par l’intermédiaire des interprètes, il s’agit de permettre aux sourds locuteurs d’une LS d’accéder aux textes et à l’expérience des musiques vocales existantes *via* leur traduction dans cette langue. En ce sens, cette fonctionnalisation du chansigne en tant que dispositif, qui relève le plus souvent de l’initiative du monde « entendant »¹⁶, est donc analogue à la pensée qui sous-tend l’utilisation actuelle des technologies de diffusion haptiques : rendre accessible la musique, ou tout du moins une certaine conception de cette dernière, par sa « traduction ». Toutefois, cette représentation présente un double problème. D’une part, l’exploitation des LS nécessite que le

¹³ Le « *Visual Vernacular* » (VV), la « poésigne », le « slam-signé », la « danse-signée » (et ses variations orthographiques : « danse-signé » ou « danse des signes ») ou encore le « *Sign-Jocking* » (SJ) sont quelques exemples des nombreuses déclinaisons de formes d’expression s’appuyant sur la mise en situation artistique des LS chez les Sourds.

¹⁴ Équivalent anglo-saxon du chansigne, la « *Signed Music* » (ou « *Sign-Singing* ») désigne une « performance visuogestuelle qui manifeste des éléments musicaux » (Cripps et al., 2017). Notre traduction.

¹⁵ Il est probable que l’interprétation en LS des performances vocales d’un artiste en situation de concert ait été renforcée aux États-Unis par l’adoption, le 26 juillet 1990, de l’« *Americans with Disabilities Act* » (ADA). Voir : https://www.ada.gov/regs2010/titleIII_2010/titleIII_2010_regulations.htm

¹⁶ Le terme « entendant » est un « surdisme » employé par les Sourds pour désigner, de manière différentialiste : « une altérité notamment culturelle, linguistique, communicationnelle » (Schmitt, 2012).

récepteur ait une connaissance préalable de leur code afin de pouvoir comprendre les aspects sémantiques mis en jeu dans ces productions. Une connaissance qui n'est pas acquise de manière homogène dans l'ensemble de la population sourde. D'autre part, le rapport causal induit dans cette représentation ne permet pas au chansigne de se détacher de l'existence des musiques à interpréter. Cette représentation neutralise ainsi, au sein de cette forme d'expression, tout potentiel de créations artistiques originales.

Or, non seulement le chansigne est au cœur de productions originales, à l'origine même de la distinction terminologique récente entre chansigne dit « de création » et chansigne dit « de reprise »¹⁷, mais la pratique de ce dernier fait du chansigneur « l'interprète de tout un ensemble d'expériences sensibles mobilisées à travers la musique » (Benvenuto, 2018). Loin de n'être qu'une interprétation essentiellement linguistique, le chansigne s'approprie et corrèle, dans une visée esthétique et artistique, les codes des LS et les « codes ordinaires de la chanson » (Brétéché, 2015, p. 350). Comme en chant vocal, les dimensions linguistiques des LS subissent un traitement mélodico-rythmique qui, dans le processus de création, succède au travail préalable de questionnements sémantiques et herméneutiques sur le texte (Tual et Briceno, communication orale, 28 novembre 2019). Dans le cas du chansigne de reprise, le travail primaire de l'interprète réside donc en partie dans la tentative d'incarner les intentions supposées et les émotions exprimées de l'auteur du texte. En s'appuyant sur le code linguistique des LS, ce travail se concrétise dans la modalité visuogestuelle, mais cette expression se construit également à partir des caractéristiques musicales de l'œuvre à interpréter. Ces caractéristiques comprennent des procédés d'écriture et des paramètres variés tels que les rythmes, les nuances, les répétitions éventuelles ou encore les éléments structurels de la ligne mélodique (Diot et al., 2020). De ce fait, selon l'esthétique ou le genre musical auquel se rattache l'œuvre, les signes ne seront pas exécutés de la même manière (Diot et al., 2020) et, dans le cas d'une performance en temps réel telle qu'un concert, l'état émotionnel de l'interprète vocal sur scène peut également amener le chansigneur à moduler son interprétation (Diot et al., 2020).

Du fait de sa nature même, le chansigne trouve dans les plateformes numériques de diffusion en ligne des lieux d'inscription et de circulation. Ces dernières permettent aujourd'hui à tous celles et ceux qui le souhaitent de s'offrir une visibilité à l'échelle internationale en dérogeant à toute injonction de passage par les organes et les circuits traditionnels de l'industrie musicale. Toutefois, cette situation représente également une

¹⁷ Une terminologie qui semble discutable d'un point de vue herméneutique, dans la mesure où l'interprétation musicale y est comprise comme « un acte de création » (Rousselot, 2016).

forme de précarité, car bien que le chansigne gagne en reconnaissance¹⁸, les productions qui s'y rattachent confient leur pérennisation aux algorithmes des médias sociaux dont la gestion relève le plus souvent de sociétés à capitaux privées. Faut de structures et d'un cadre légal accordant au chansigne un statut de profession artistique à part entière, la pratique professionnelle de celui-ci n'est pas encore véritablement reconnue d'un point de vue socio-économique. Néanmoins, de telles constatations remettent en question le regard analytique que nous portons sur cet objet artistique. En tant que production fondamentalement audiovisuelle, le chansigne dépasse le cadre du clip musical. Il n'est plus question ici d'associer à une composition musicale préexistante des images dans le but de satisfaire une logique promotionnelle et économique définie par les codes de l'industrie musicale. Une fois fixée sur support, une production en chansigne devient un objet artistique multimodal et multidimensionnel qui doit être considéré de manière holistique. À l'instar d'une œuvre cinématographique et contrairement au vidéoclip, l'image est ici indissociable de l'œuvre. De ce fait, au-delà des caractéristiques musicales, du texte et du travail de transformation artistique des LS opérée par l'interprète, créer en chansigne consiste également à exploiter les dimensions audiovisuelles induites par le vecteur technique servant à sa diffusion. Certaines productions empruntent ainsi aux techniques cinématographiques et font du cadrage, du plan, de l'éclairage ou du montage vidéo des éléments constitutifs du processus de création et de l'expérience esthétique¹⁹. Bien que toutes les créations en chansigne ne présentent pas nécessairement un tel niveau de complexité, ces pratiques nécessitent néanmoins de croiser les perspectives et de revoir nos outils analytiques pour pouvoir mieux comprendre toute l'étendue de cette forme d'expression.

Comme en danse, le chansigne se concrétise ainsi dans le visuel en se superposant aux éléments audibles²⁰. Cependant, ce dernier se structure autour d'un cadre linguistique et lexical spécifique : celui des LS. De ce fait, le chansigne de reprise, comme la plupart des productions dites « bilingues », sont caractérisés par l'inscription simultanée de deux langues différentes, l'une vocale et l'autre visuo-gestuelle, dans le discours musical, se superposant ainsi au sein du même flux temporel. Pour autant, toutes les langues visuo-gestuelles ne sont pas admises dans la définition actuelle du

¹⁸ Depuis 2020, le chansigne est reconnu par l'Adami (société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes) en tant que discipline artistique à part entière.

¹⁹ Un exemple à travers *Monsieur Firmin* (2017) du groupe Albaricate, qui présente (à 1 min 23 s) un procédé esthétique consistant à détourner le cadre de l'image du sujet principal, la chansigneuse Clémence Colin, pour ne faire apparaître que l'ombre de sa silhouette à l'écran (Albaricate, 2017, 0:01:23).

²⁰ À ce jour, nous n'avons pas relevé de productions en chansigne qui aient été intégralement réalisées sans accompagnement instrumental (« *a cappella* »).

chansigne. Le terme de « chansons signées » est parfois employé pour décrire, de manière différentialiste, les productions musicales qui ne s'appuient pas sur l'exploitation d'une LS mais sur d'autres systèmes de communication visuogestuels « hybrides » (Garcia et Derycke, 2010) tels que, par exemple, le « français signé » (Tournadre et Hamm, 2018). Les discours à l'origine de cette distinction s'accompagnent le plus souvent d'une idéologie ethnocentrique fondée dans un contexte de construction identitaire et autour de la volonté de valoriser la LSF et ses aspects culturels. D'une part, en cloisonnant le chansigne à un cadre linguistique spécifique, ce biais idéologique présente le risque de priver cette forme d'expression d'un enrichissement artistique, esthétique, voire technique qui pourraient émaner des productions visuogestuelles ne répondant pas à ce cadre. D'autre part, cette distinction peut être perçue comme discutable au regard de la comparaison avec le chant vocal qui, quant à lui, est exempt de toute connotation et inclut des styles et des techniques qui ne circonscrivent pas cette modalité d'expression à une ou à un ensemble de langues défini (vocalise, scat, yaourt, turlutage, etc.).

En amont de la création en chansigne, rappelons que la LSF est l'un des principaux marqueurs identitaires chez les Sourds et représente un « critère définitoire » (Schmitt, 2012) qui participe pleinement à élaborer l'altérité socioculturelle et sociolinguistique de cette minorité. Toutefois, la mise en exergue des LS et le rejet de l'audiocentrisme en musique ne constituent pas en soi les seules valeurs politico-culturelles qui peuvent être véhiculées à travers le chansigne. Modalité sensorielle par laquelle se concrétise la communication en LS, la vue est une autre dimension fondamentale de la culture et de l'identité sourde, qui, pour beaucoup de membres de cette communauté, souligne et valorise leur altérité par un mode spécifique de perception du monde. Ce phénomène a particulièrement été décrit et alimenté par les réflexions menées dans le cadre des *Deaf Studies* à la fin du siècle précédent. En réaction au paradigme « biomédical », ou « déficitaire », qui représente la surdité comme un manquement et une déficience pouvant être corrigée, ces réflexions ont contribué au renforcement d'une « approche essentialiste » (Gaucher, 2013), visant à faire des Sourds, sur le plan ontologique, des « êtres visuels »²¹ ou un « peuple de l'œil »²².

Dès lors, le Sourd n'est plus représenté dans une société audiocentrée selon son incapacité à entendre et son écart par rapport à la norme dominante, mais par sa nature à percevoir le monde visuellement et à construire son identité et sa culture par

²¹ Traduction courante de l'expression « *visual being* » (Lane et al., 1996).

²² Traduction courante de l'expression « *people of the eye* » (Padden et Humphries, 2005).

l'intermédiaire de ce qu'il voit. En reposant donc sur un « déplacement symbolique de l'incapacité d'entendre vers une hypertrophie du sens de la vue » (Gaucher, 2013), cette représentation, très répandue au sein des milieux de la communauté sourde, conserve une forme de réductionnisme sensoriel qui répond à une même pensée « unidimensionnelle » (Gaucher, 2013) du corps. Mus par une volonté différentialiste de forger leur propre norme, les Sourds rejettent ainsi l'audiocentrisme pour l'oculocentrisme qui, en tant qu'item culturel et identitaire, canalise la création artistique. Cette reconfiguration hiérarchique des sens dans la manière de percevoir et de comprendre l'art des sons est aujourd'hui définie sous le concept de « vusicalité » (Brétéché, 2019), qui souligne pleinement le rapport « prioritairement visuel » (Brétéché, 2015, p. 197) que certains Sourds confèrent à la musique.

En définitive, le chansigne a été en partie développé en réponse à l'audiocentrisme qui pèse sur la notion de son et sur les conceptions courantes de la musique. Néanmoins, si les Langues des Signes Tactiles (LST) donnent aux personnes sourdes-aveugles une modalité possible de communication lors des échanges courants, la distance induite par le dispositif du concert entre public et artistes, ou encore par l'écoute *via* les supports de diffusion numériques, écarte toute possibilité de perception tactile dans le cas du chansigne. Sans vision, ce dernier ne peut donc pas être actualisé sans adaptations préalables. De ce fait, l'oculocentrisme et l'audiocentrisme, sont des formes de réductionnisme sensoriel pouvant conduire à l'apparition d'obstacles dans l'accès à la musique. Ces exemples laissent penser que, à partir du moment où, de ses procédés de création à ses organes et vecteurs techniques constitutifs, la musique s'ancre dans une conception unimodale, son accès ne peut être totalement universel et induit *de facto* une posture discriminante. Or, non seulement les connaissances apportées par les neurosciences réfutent ces modèles unimodaux lorsqu'il s'agit de comprendre les mécanismes neurologiques à la base de l'intégration de la musique dans notre cerveau (Gaser et Schlaug, 2003), mais l'étude de l'expérience musicale chez les Sourds a également permis de mettre en lumière l'importance accrue de la somesthésie et de la perception vibrotactile dans sa réception (Brétéché, 2015). À la base du principe de « corpauralité » (Brétéché, 2015, p. 163), les Sourds mettent en lumière une modalité de réception de la musique qui souligne pleinement le rôle du « corps-sonosensible » (Brétéché, 2015, p. 168) et valorise l'existence du son tangible comme constituante musicale à part entière. Toutefois, bien que « fondamentale » (Brétéché, 2015, p. 189) dans la concrétisation de cette expérience, cette modalité semble ne pas constituer un élément prioritairement exploité dans les processus de création.

V. Conclusion : la corpauralité comme nouveau paradigme musical ?

Ainsi, les normes actuelles cantonnent la musique dans des réductionnismes sensoriels et font des qualités sensibles du corps et de la perception vibrotactile de la musique des éléments secondaires ou extérieurs à l'expérience musicale. L'idée que la musique peut alors être considérée comme prioritairement « auditive » ou/et « visuelle » s'accompagne d'une hiérarchisation, voire d'une opposition idéologique des sens et du sensible qui écartent non seulement l'implication d'autres sens dans l'expérience musicale, mais éloignent aussi la musique de l'universalité. À travers l'expérience musicale sourde et la remise en cause des conceptions courantes de la musique et du phénomène sonore, nous évoquons ici la possibilité de construire un autre modèle explorant, en priorité, les possibilités offertes par les vibrations et la corpauralité. L'enjeu de la réflexion menée dans cet article est, d'une part, de rééquilibrer ce rapport aux sens en musique en soutenant la possibilité de concevoir cette dernière en fonction des capacités sensibles du corps et non plus prioritairement de celles de l'oreille. En reconsidérant le son comme une entité polysémique à la fois audible et tangible, ce nouveau paradigme nous ouvre en musique un champ des possibles concernant les effets que les vibrations, en tant que matériau musical pouvant être organisé, peuvent avoir sur le corps d'un point de vue physiologique et psychophysique²³. D'autre part, nous pensons qu'un tel modèle dispose du potentiel de dépasser ce *conflit des sens* mis en œuvre autour des conceptions audiocentristes et oculocentristes de la musique, au profit de la recherche d'outils musicaux plus inclusifs, universellement accessibles, voire totalement « responsifs²⁴ » (Lemoine, 2018), et ayant pour vocation d'être utilisable par tous, sans distinctions, adaptations ou discriminations liées, par exemple, à l'état physiologique d'un système sensoriel.

Références bibliographiques

Albaricate. (2017). *Monsieur Firmin (Chansigne)* [vidéo en ligne]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UIf7UK04jX0>

Atoui, T. (2017). *WITHIN*. Publication Galerie Chantal Crousel.

²³ Ce champ de recherche est celui que nous explorons, dans nos travaux de thèse, à travers un nouveau modèle baptisé « *Vibrotactile Space Trajectory Model* » (VibSTraM), destiné à comprendre dans quelle mesure et selon quels paramètres des stimuli vibrotactiles peuvent être codés afin d'induire des émotions chez des participants sourds et non-sourds (malentendants ; entendants).

²⁴ La « responsivité » représente « la capacité d'un environnement à répondre à la demande humaine » (Lemoine, 2018). Introduit dans le champ du handicap, ce concept évalue les capacités d'un environnement, considéré ou non comme « accessible » au préalable, à garantir la demande de participation d'une personne, indépendamment de ses capacités individuelles.

Baijal, A., Kim, J., Branje, C., Russo, F. A., Fels, D. I. (2012, 4-7 mars). Composing vibrotactile music: A multi-sensory experience with the Emoti-chair. *2012 IEEE Haptics Symposium (HAPTICS)*, Vancouver, BC, Canada, 509-515. <https://doi.org/10.1109/HAPTIC.2012.6183839>

Benvenuto, A. (2018, juin). *Quand le son devient geste. Expériences musicales des sourds* [présentation d'une conférencière invitée]. Colloque international Spectres de l'audible, Sound studies, cultures de l'écoute et arts sonores, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Colloque-Spectre-de-l-audible>

Brétéché, S. (2015). *L'incarnation musicale. L'expérience musicale sourde* [thèse de doctorat inédite]. Aix-Marseille Université.

Brétéché, S. (2019, 14-18 octobre). "Visual music"? The Deaf experience. *Vusicality and sign-singing. Proceeding of the 14th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research (CMMR)*, Marseille, France, 846-857. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02382500>

Bruneau, M., Risset, J.-C. et Didier, A. (2019). Sons — Production et propagation des sons, Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sons-production-et-propagation-des-sons/>.

Casati, R. et Dokic, J. (2011). Les modalités sensorielles : sciences et sens commun. *Le Journal des psychologues*, 2(285), 32-36. <https://doi.org/10.3917/jdp.285.0032>

Chion, M. (2010). *Le Son. Traité d'acoulogie* (2^e éd.). Armand Colin.

Cripps, J. H., Rosenblum, E., Small, A. et Supalla, S. J. (2017). A case study on signed music: the emergence of an inter-performance art. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 13(2). <http://liminalities.net/13-2/signedmusic.pdf>

Debray, R. (1998). Histoire des quatre M. *Les cahiers de médiologie*, 2(6), 7-25.

Diot, P., Gautrin, F. et Nahon, A. (2020). Le chansigne. *Traduire*, (243). <http://journals.openedition.org/traduire/2203>

Encrevé, F. (2012). *Les sourds dans la société française au XIX^e siècle. Idée de progrès et langues des signes*. Créaphis éditions.

Gaser, C. et Schlaug, G. (2003). Brain structures differ between musicians and non-musicians. *Journal of Neuroscience*, 23(27), 9240-9245. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.23-27-09240.2003>

Garcia, B. et Derycke, M. (2010). Introduction. *Langage et société*, 1(131), 5-17.

Gaucher, C. (2013). Le corps sourd face aux réductionnismes. *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 4(64), 93-104.

Hénault-Tessier, M., Christophe, T. et Negrel, N. (2018). Sourds et malentendants comme publics de la musique. Le statut ambigu des technologies numériques dans une démarche d'accessibilité. *tic&société*, 12(2), 75-102. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.2877>

Karam, M., Branje, C., Nespoli, G., Thompson, N., Russo, F. A. et Fels, D. I. (2010, avril). The emoti-chair: an interactive tactile music exhibit. *Proceeding of the 2010 CHI Extended abstracts on Human Factors in Computing Systems*, Atlanta, GA, United States, 3069-3074. <https://doi.org/10.1145/1753846.1753919>

Kerbourc'h, S. (2012). *Le Mouvement sourd (1970-2006). De la Langue des Signes française à la reconnaissance sociale des sourds*. L'Harmattan.

Laborit, E., Galant, P. et Judé, S. (2010). International Visual Theatre (IVT) : la LSF sur le devant de la scène. *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 1(49), 59-69.

Lane, H. L., Hoffmeister, R. et Brahan, B. J. (1996). *A Journey Into the Deaf-World*. DawnSignPress.

Lejbowicz, M. (2008). Boèce, Traité de la musique. *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes (CRMH)*. <https://journals.openedition.org/crmh/152?lang=en>

Lemoine, C. (2018). Le concept de responsivité : l'accessibilité comme moyen, la participation comme fin. *Alter*, (12), 166-179.

Ministère de la Culture et de la Communication. (2007). *Culture et Handicap. Guide pratique de l'accessibilité*. <https://www.culture.gouv.fr/content/download/23604/file/guide.pdf?inLanguage=fre-FR>

Müller, J. P. (1845). *Manuel de physiologie* (traduit par A.-J.-L. Jourdan; Tome 2). J.-B. Baillière.

Nanayakkara, S., Taylor, E., Wyse, L. et Ong, S. H. (2009, avril). An enhanced musical experience for the deaf: design and evaluation of a music display and a haptic chair. *Proceeding of the 2009 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Boston, MA, United States, 337-346. <https://doi.org/10.1145/1518701.1518756>

Padden, C. et Humphries, T. (2005). *Inside Deaf Culture*. Harvard University Press.

Patel, A. D. (2010). Music, biological evolution, and the brain. Dans M. Bailar (dir.), *Emerging disciplines: shaping new fields of scholarly inquiry in and beyond the humanities* (p. 41-64). OpenStax CNX. <https://cnx.org/contents/iqMKXpSE@1.4:j2AUQCpb@5/>

Ravaud, J.-F. et Fougeyrollas, P. (2005). Le concept de handicap et les classifications internationales. La convergence progressive des positions franco-québécoises. *Santé, Société et Solidarité*, (2), 13-27.

Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Veuve Duchesne.

Rousselot, M. (2016). Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale. *Déméter*. <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lode19/index.php?id=754>

Schetrit, O. (2013). Dépasser la violence par la création ? *Anthrovision*, 1(2). <http://journals.openedition.org/anthrovision/569>

Schetrit, O. et Schmitt, P. (2013). Théâtre en langue des signes, théâtre de l'altérité ? Sourds, entendants et interculturalité autour de l'International Visual Theatre. *Voix plurielles*, 2(10), 110-119.

Schmitt, P. (2012). Points de vue « etic » et « emic » pour la description de la surdité. *ALTER*, 6(3), 201-211. <http://dx.doi.org/10.1016/j.alter.2012.05.008>

Sterne, J. (2015). *Une Histoire de la modernité sonore* (traduit par M. Boidy). Éditions La Découverte/Philharmonie de Paris – Cité de la musique.

Sophys-Véret, S. (2015). L'accessibilité à la culture comme vecteur d'un renouvellement des pratiques institutionnelles. Dans J. Zaffran (dir.), *Accessibilité et handicap. Anciennes pratiques, nouvel enjeu* (p. 91-106). Presses Universitaires de Grenoble.

Tournadre, N. et Hamm, M. (2018). Une approche typologique de la langue des signes française. *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, (34). <http://journals.openedition.org/tipa/2568>

Tranchant, P., Shiell, M. M., Giordano, M., Nadeau, A., Peretz, I. et Zatorre, R. J. (2017). Feeling the beat: bouncing synchronization to vibrotactile music in hearing and early deaf people. *Frontiers in Neuroscience*, 11(507). <https://doi.org/10.3389/fnins.2017.00507>

Turchet, L., West, T. et Wanderley, M. M. (2020). Touching the audience: musical haptic wearables for augmented and participatory live music performances. *Personal and Ubiquitous Computing*. <https://doi.org/10.1007/s00779-020-01395-2>