



HAL
open science

L'écoute incorporée, ou l'émergence du sensible

Sylvain Brétéché

► **To cite this version:**

Sylvain Brétéché. L'écoute incorporée, ou l'émergence du sensible : De la corporealité à l'écoute musicale sourde. Xavier Hautbois; Martin Laliberté; Lenka Stransky; Vaclav Stransky. L'émergence en musique - Dialogue des sciences, Editions Delatour, 2019, 9782752103918. halshs-02489111

HAL Id: halshs-02489111

<https://shs.hal.science/halshs-02489111>

Submitted on 24 Feb 2020

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.

L'ÉCOUTE ENCORPORÉE, OU L'ÉMERGENCE DU SENSIBLE DE LA CORPAURALITÉ À L'ÉCOUTE MUSICALE SOURDE

Sylvain Brétéché

*Capter l'invisible.
Entendre l'inaudible.
Franchir les limites de l'inaccessible.
[...]
Au risque de perturber les certitudes.¹*
*

Introduction

« La musique s'impose au corps »² en tant qu'elle se donne à vivre, à sentir et qu'elle émerge dans le temps si particulier qui la caractérise ; ce temps existentiel qui se veut, dans l'instant, temporalité essentielle de l'expérience humaine³. C'est dans l'expérience que l'individu en fait, que la musique se concrétise. Dans et par l'expérience singulière qui la détermine, qu'elle prend forme d'objet sonore, phénoménal, es-

1/ Smoje D., « L'audible et l'inaudible », in : Nattiez J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Tome 1, Arles-Paris : Actes Sud-Cité de la Musique, 2003, p.284.

2/ Csepregi G., *Le corps intelligent*, Laval : Presses de l'Université de Laval, 2008, p.56.

3/ Brétéché S., « L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale », dans CLeMM - Esclapez, Christine (dir.), *Ontologies de la création en musique*, volume II : des Instants en Musique, Paris : L'Harmattan, 2013a.

thétique et culturel et qu'elle se dévoile expression sonnante du monde profondément incarnée dans l'être qui la vit⁴.

Comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, « il y a une harmonie invisible et inaudible, supra-sensible et supra-audible qui est la véritable clef des chants »⁵, et c'est en quelque sorte à l'observation de cette spécificité inaudible du musical, à ces qualités extra-sonores et à la permutabilité des sens que notre réflexion s'attache. En envisageant de questionner ici l'incorporation essentielle de l'écoute, et afin de réévaluer la place du corps au cœur même de l'expérience musicale, nous projetons de définir un principe fondamental de toute activité musicale, la corpauralité. Nous nous concentrerons pour cela dans une première partie sur les dimensions sono-sensibles du corps, en nous attachant à délocaliser l'écoute de l'entendre vers le sentir, afin de détacher le sonore de l'audible et réévaluer ainsi la part matérielle qui le définit, d'où émerge le principe de corpauralité et qui détermine la nature fondamentalement incorporée de l'écoute musicale. Dans un second temps, nous nous rapprocherons plus particulièrement des Sourds⁶ et de leurs singularités musicales, de leurs spécificités sensorielles et de l'impact de celles-ci sur ce que nous qualifions d'expérience musicale sourde qui, au-delà de tout paradoxe, est bien réelle et révèle des représentations culturelles et esthétiques singulières⁷. Nous cherchons en somme ici, en

4/ Cf. :Brétéché S., « L'incarnation musicale comme principe expérientiel », in : Reybrouck M., Maeder C., Helbo A., Tarasti E. (dir.), *Music, Semiotic, Intermediality. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification*, Louvain-la-Neuve/Leuven : UCL/ KUL, avril 2013b. [En ligne] <http://studi-italiani.fltr.ucl.ac.be/icms12/Welcome.html>.

Brétéché S., « Au cœur de l'expérience musicale : l'incarnation comme principe existentiel », in : Maeder C., Rebrouck M. (dir.), *Sémiotique et vécu musical. Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Leuven : Leuven University Press, 2016.

Brétéché S., Marcel B., Mébarki T. (dir.), « Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques », Séminaire du CLeMM 2019, *L'Education Musicale*, Lettre d'information n°125, Mars-Avril 2019. [En ligne] <http://www.leducation-musicale.com/newsletters/breves0419.html#article1>

5/ Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable* (1961), Paris : Points, 2015, p.20.

6/ Nous entendons ici parler des Sourds, à la manière des Sourds eux-mêmes, avec un [S] majuscule qui, selon Charles Gaucher, « annonce une quête identitaire qui s'inscrit dans une historicité bien particulière et qui s'énonce dans des termes voulant faire de la différence sourde une particularité culturelle détachée de l'incapacité physique qui la stigmatise. » Gaucher Ch., *Les sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles : Peter Lang, 2010, p. 17.

7/ Cf. :Brétéché S., « Du corps en-Lieu. Phénoménologie et «expérience musicale Sourde» », in : CLeMM - Esclapez Ch. (dir.), *Ontologies de la création en musique*, volume III : des Lieux en Musique. Paris : L'Harmattan, 2014.

Brétéché S., Esclapez, Ch., « Music(s), Musicology and Science: Towards an Interscience Network. The Example of the Deaf Musical Expérience », in : Aramaki M. et

empruntant les mots de Vladimir Jankélévitch, à « déchiffrer dans le sensible je ne sais quel message cryptique, ausculter dans et derrière le cantique quelque chose d'autre, percevoir dans les chants une allusion à autres choses, interpréter la chose entendue comme l'allégorie d'un sens inouï et secret »⁸.

I. Sentir le sonore : émergence sensible

*Ainsi vivons-nous notre être dans le monde ;
nous allons droit aux choses, mais en même temps nous prenons du
recul ; nous savons que notre relation au monde passe par les sens.*⁹

*

La musique se présente en premier lieu comme un produit de l'oreille. Art de l'audible, art des sons, elle se donne à entendre, s'écoute et s'adresse naturellement à l'oreille, au creux de laquelle elle s'épanouit et y trouve sa forme d'objet sonnante. En ce sens l'auralité, modalité de perception du sensible par l'oreille, formalise la pensée ordinaire de la musique et réduit de prime abord sa matérialité à la seule part audible qui la caractérise. L'auralité comme « convention esthétique » fait donc de l'oreille le support premier, quasi exclusif, de l'expérience musicale, et l'oreille se présente alors comme le sens spécialisé de réception des réalités audibles, « l'organe à travers lequel le monde est connu et compris, [qui] traduit l'épaisseur sensible du monde »¹⁰.

a. De l'écoute au sentir

Cependant, le sonore sonne et se donne à entendre ; en sonnante, il vibre et met l'espace en mouvement, se donnant à sentir par l'intermédiaire du corps dans son entièreté, ce corps qui occupe la matérialité musicale et saisit les variations sensibles de l'espace. Bien que déclassé par la prédominance de l'oreille, le corps participe néanmoins à l'accomplissement de l'expérience musicale. La musique s'adresse au corps, le saisit, l'anime et s'anime en lui ; ce corps qui contient l'oreille, prolongement spécialisé du corps, et l'entendre comme forme du sentir se concrétise corporellement.

al. (dir.), *Music Technology with Swing* 13th CMMR, Heidelberg : Springer-Verlag, 2018, p. 637-657

8/ Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable* (1961), Paris : Points, 2015, p. 20.

9/ Dufrenne M., *L'œil et l'oreille*, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2ème éd. , 1991, p.14.

10/ Le Breton D., *La saveur du monde. Anthropologie des sens*, Paris : Métailié, 2006, p. 115-116.

Participant de toute expérience, le sentir conduit à la réalisation de toutes formes de réalités sensibles. Pour échanger avec le monde et ainsi le réaliser, tout sujet est doté de cette faculté existentielle complexe, qui « désigne une modalité de la relation qui lie le moi au monde »¹¹. Le sentir se propose ainsi comme la modalité de communication privilégiée de l'être et du monde, ce dernier se manifestant en s'adressant aux sens par l'intermédiaire du sensible. Sentir c'est donc, au coeur de l'expérience, saisir le monde qui se donne à moi.

Le sensible singularise en ce sens l'apparaître du monde, car « tout commence avec le sensible » nous dit Dufrenne¹², qui en appelle à la sensorialité humaine pour à la fois 1) rendre existantes les choses du monde qu'il caractérise, et 2) rapporter à l'individu son indubitable inscription mondaine. Dans sa nature d'être-au-monde, l'individu saisit le sensible par l'intermédiaire de ses sens, la sensorialité humaine participant à révéler l'existence du monde et de ses occupants : êtres, événements et objets. En ce sens, « la sensation ne referme pas le sujet sur lui-même, elle le met au monde, elle l'instruit des choses du monde »¹³.

Ce lien intime unissant l'être et le monde par l'intermédiaire des sens semble s'inscrire dans un usage spécifique du corps, entendu que c'est « le corps entier qui s'ouvre au monde pour l'accueillir »¹⁴. Bien que vecteur chacun à leur manière d'une relation particulière au monde, les sens relèvent tous de la corporéité en prenant pour centre de réalisation le corps dans son entièreté et dans toute sa complexité. Unissant leurs spécificités pour révéler le monde, les organes de sens réaffirment le lien existentiel qui l'unit à l'être : « à la fois les sens sont appelés par le sensible où ils se préparent, et que le sensible s'ordonne aux sens qui lui répondent »¹⁵.

Centre de la sensorialité et support de concrétisation des données sensibles, le corps se présente donc lui-même comme vecteur de sens, attentif aux transformations physiques et mécaniques de l'espace. C'est ainsi que, face aux réalités sonores, et entendu que « le champ auditif serait [...] une sphère dont le centre serait la chair »¹⁶, le corps dévoile cette dimension inhérente à la condition d'être : la corpauralité.

11/ Dufrenne M., *L'œil et l'oreille*, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2ème éd. , 1991, p. 31-32.

12/ *Ibid.* p. 70.

13/ *Ibid.* p. 24.

14/ *Ibid.* p. 22.

15/ *Ibid.* p. 35.

16/ Fontanille J., « Modes du sensible et syntaxe figurative », in : Fontanille J. (dir.), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1999,

b. De l'auralité à la corpauralité

*L'ouïe met le corps en résonance :
il vibre avec ce qui l'entoure.¹⁷*

*

Conjonction des termes auralité et corporéité, la corpauralité désigne ce lien intime qui rapproche l'être des expressions sonnantes du monde, en les inscrivant fondamentalement l'un dans l'autre. Ancré au cœur du monde, « le corps est foisonnement du sensible »¹⁸ et le sonore prend forme à travers lui. L'oreille sonne, le corps ré-sonne, et la sonnance du musical s'incorpore alors principalement, pour faire résonner par la suite l'audible à l'oreille du sujet. « La résonance est la fois celle d'un corps sonore pour lui-même et celle de la sonorité dans un corps écoutant qui lui-même sonne en écoutant »¹⁹, et la corpauralité révèle ainsi le principe fondamental d'incarnation du sonore²⁰, ce rapport total de l'être aux dimensions sonnantes du monde ; car le sonore, comme toute réalité sensible, se veut nécessairement incorporation, place d'un corps qui le révèle et s'y révèle en tant que corps-sensible.

Touché par le sensible, le corps vibre, ressent la spatialité sonore qui anime son environnement, et l'on entraperçoit alors ce qu'Anne-Sophie Sayeux²¹ nomme le corps-oreille : « lorsque l'intégralité du corps devient un tympan gigantesque, que l'onde sonore le fait vibrer, le corps devient oreille et offre une écoute absolue de la musique ». De fait, l'oreille n'est pas extérieure au corps, elle lui appartient et participe avec lui à saisir ce que Rainer Maria Rilke (1898)²² nomme la mélodie des choses. Transparaît ici le sens profond de la corpauralité, distinguant à la fois la sensibilité du corps aux données audibles et le principe de détermination de cette incorporation de l'oreille qui

p. 19.

17/ Coulmas C., *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*. Vol. IV : l'ouïe, Paris : éditions de la métamorphose, 2014, p. 117.

18/ Le Breton D., *La saveur du monde. Anthropologie des sens*, Paris : Métailié, 2006, p. 13.

19/ Nancy J.-L., « Être à l'écoute », in : Szendy P. (dir.), *L'écoute*, Paris : IRCAM-Centre Pompidou, L'Harmattan, 2000, p. 296.

20/ Brétéché S., *L'incarnation musicale. L'expérience musicale Sourde*. Thèse de doctorat en musicologie, sous la co-direction de Christine Esclapez et Jean Vion-Dury, université d'Aix-Marseille, 2015.

21/ Sayeux A.-S., « Le corps-oreille des musiques électroniques. Une approche anthropologique sensorielle », *Communications*, n° 86, 2010, p. 241.

22/ Rilke R. M., *Notes sur la mélodie des choses* (1898), Paris : Allia, 2008.

fonde l'entendre, rapportant que « le corps capte les vibrations inaudibles, ainsi que toutes les vibrations audibles, en même temps que l'ouïe »²³. La corpauralité ne réfute donc pas l'oreille, elle lui conserve au contraire sa place au service du corps qui occupe l'espace sonnant et le reçoit. En s'intégrant ici à la corporéité, l'auralité réifie la place du corps au cœur même de l'entendre des réalités sonores.

Fondamentalement, en tant qu'expression sonnante du monde, la musique convoque la corpauralité dans sa réalisation. Réalité vibrante, elle pénètre le corps sono-sensible qui participe de l'écoute, et se concrétise à travers lui. Ainsi, « entendre et comprendre la musique, c'est faire appel à une sensibilité corporelle »²⁴, entendu qu'elle s'incarne dans ce corps résonnant, source première de l'expérience musicale. La corpauralité affirme alors l'implication du corps dans la réception des éléments sonores et des événements musicaux ; ce corps qui recèle une dimension sensorielle intrinsèque à la condition humaine, fondatrice de l'écoute encorporée, le sens vibratoire.

*c. Écouter en-corps*²⁵

*Sonner, c'est vibrer en soi ou de soi :
ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son,
mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations
qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi.*²⁶

*

Le sens vibratoire renseigne sur les données sensibles perçues par les organes de sens. La sensibilité vibratoire du corps relève de la somesthésie, spécificité corporelle de réception des stimulations sensibles du monde. Le système somatique sensoriel – ou système somesthésique – concerne la sensibilité aux stimuli perçus sur l'ensemble du corps, en dehors ou en complément de ceux qui intéressent directement les organes sensoriels. Les sensations somatiques permettent ainsi de compléter ou d'apporter des informations sur l'environnement

23/ Coulmas C., *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*. Vol. IV : l'ouïe, Paris : éditions de la métamorphose, 2014, p. 84.

24/ Csepregi G., *Le corps intelligent*, Laval : Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 59.

25/ Nous reprenons ici l'expression de Barbara Formis, « en-corps », en tant que « Penser en Corps ne signifie pas uniquement continuer de réfléchir sur le corps, mais aussi fournir un discours qui soit cohérent avec son vécu » (Formis B. (dir.), *Penser en Corps*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 11).

26/ Nancy J.-L., *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002, p. 22.

dans lequel se trouve l'individu. À la différence des organes des sens, qui concentrent leurs récepteurs dans des parties localisées du corps (oreilles, yeux,...), le système somesthésique comporte des récepteurs distribués sur l'ensemble du corps et positionnés dans les différentes couches qui le composent, aux niveaux cutané, osseux, musculo-tendineux ou encore viscéral.

La somato-sensibilité repose ainsi sur des neurones sensoriels spécifiques, qui perçoivent les stimuli environnementaux et sont sensibles aux transformations et aux déformations mécaniques de l'espace. Les mécanorécepteurs concernent plus spécifiquement – et entre autres – la sensibilité vibratoire. Le corps humain est, dans sa globalité, sensible aux fréquences vibratoires et ce de manière caractéristique : « face aux vibrations transmises à l'ensemble du corps, le corps humain se comporte comme un groupe complexe [...]. À une fréquence donnée, la totalité ou certaines parties du corps réagiront en amplifiant le mouvement vibratoire »²⁷. Exposées aux vibrations mécaniques, les organes ne réagissent donc pas tous de la même manière, chaque partie du corps possédant une fréquence de résonance qui lui est propre.

Les vibrations mécaniques exploitent un champ de fréquences qui s'étend de 1 à 3000 Hz environ. Des études conduites sur les fréquences de résonance du corps humain²⁸ permettent de déterminer une organisation somato-sensible spécifique, principalement développée au niveau de la tête, des bras, du buste, des jambes et de la colonne vertébrale. Pour un seuil de perception global situé autour de 80 dB, le corps résonne naturellement aux fréquences comprises entre 1 et 80 Hz, bien que les bras et les mains se révèlent plus sensibles – car résonnant entre 5 et 1500 Hz. Le corps présente ainsi un spectre de réception bien inférieur à celui de l'oreille humaine, qui perçoit les fréquences comprises entre 20 Hz et 20 000 Hz environ. On relève néanmoins que le système somatique est sensible aux infra-sons – éléments sonores inférieurs à 20 Hz – non perçus par le système auditif et considérés comme inaudibles.

Les modalités de réception corporelle des vibrations sont donc inscrites au cœur du système somatique sensoriel, et peuvent être catégorisées selon trois niveaux distincts de sensibilité :

1) on détermine en premier lieu la sensibilité extéroceptive, qui désigne les perceptions externes, par voie cutanée, des variations mécaniques. Le corps est en contact direct avec l'espace par l'intermédiaire

27/ Cardinaels J., *Vibrations, Waterloo : Wolter Kluwer*, 2009, p. 45.

28/ Cf. :Cardinaels J., *Vibrations, Waterloo : Wolter Kluwer*, 2009.

Chatillon J., « Perception des infrasons », *Acoustique et Techniques*, n°67, 2011, P. 4-10.

de la peau, qui contient de nombreux récepteurs sensoriels – les extérocepteurs – réagissant aux vibrations aériennes et responsables de la perception vibrotactile.

2) Le second niveau de réceptivité somatique rapporte la sensibilité proprioceptive, qui réunit les perceptions musculaires, osseuses et tendineuses. Considérée comme la réception en profondeur, en opposition à la perception en surface que représente la sensibilité extéroceptive, la sensibilité proprioceptive – ou solidienne – permet la réception et la transmission des vibrations sonores à travers l'intégralité du corps, par l'intermédiaire des récepteurs musculo-squelettiques. Les réceptions osseuses des vibrations rendent également compte d'une modalité particulière de transmission des ondes sonores à la partie interne du système auditif : le son n'est pas seulement transmis de manière aérienne à l'oreille moyenne, mais également par conduction osseuse, les vibrations perçues par le corps mettant en vibration l'oreille interne via la boîte crânienne. De même, la chaîne des osselets, qui participe à la transformation mécanique des ondes sonores, peut être stimulée par les mises en vibration de la boîte crânienne.

3) Le dernier niveau du système somato-sensoriel révèle la sensibilité intéroceptive, qui désigne les perceptions viscérales. Les organes contenus dans les cavités thoracique et abdominale renferment également de nombreux mécanorécepteurs et la transmission des ondes vibratoires s'effectue également par les tissus mous contenus dans le corps.

Cette organisation spécifique du système somatique sensoriel dévoile ainsi les possibilités du corps face aux éléments sonores, et matérialise le principe de corpauralité dans sa réalité physiologique. La réception somesthésique détermine donc la faculté propre au corps d'être sensible au sonore et concrétise le principe de corpauralité, la nature incorporée de l'écoute, rappelant alors la dimension incarnée de l'entendre.

II. Voir vibrer le monde : émergence esthétique

*Jusqu'ici, nous avons l'écoute des sons et le ressenti des vibrations.
Il y a un autre élément à l'équation : la vue.
Nous pouvons aussi voir que les éléments se déplacent et vibrent.*²⁹

*

Comme le souligne la percussionniste sourde Evelyn Glennie, « pour une certaine raison, on tend à faire une distinction entre l'audition d'un son et la sensation d'une vibration, en réalité c'est la même chose »³⁰. Écouter de la musique, c'est en effet sentir les vibrations de l'espace, qui touchent l'oreille mais s'adressent également et simultanément au corps. Cependant, si l'expérience musicale ordinaire ne peut réellement se soustraire à la primauté de l'aural, l'expérience musicale sourde semble à même de restituer une facette dissimulée mais pourtant essentielle de l'entendre, une « forme spécialisée du toucher »³¹. Naturellement, l'expérience musicale sourde s'inscrit dans une utilisation démesurée du corps. D'un corps percevant et d'un corps expressif qui produit, au-delà de l'audible, une forme singulière de musique et conduit à élargir la considération de l'incorporation de l'écoute.

a. L'entendre-sourd

*A-t-on seulement pensé à demander aux sourds
quels pouvaient bien être les rapports qu'ils entretiennent avec le monde des sons,
avec l'univers infini du musical ?*³²

*

Détaché des dispositions ordinaires, l'entendre-sourd suppose une autre considération de l'écoute, dé-normée et réorientée au regard des spécificités sourdes : « s'ils «entendent», c'est avec leur corps, pas avec leurs oreilles »³³. Pour les Sourds l'écoute se révèle naturellement associée au corps-sonosensible, et l'auralité propre au musical laisse ici

29/ Glennie E., *Hearing essay*, 2015, disponible via : [<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>].

30/ *Idem*

31/ *Idem*

32/ Cabéro A., *Différent, différence et différents. Essai anthropologique sur les dissonances de la surdité mal-entendue*, Thèse de doctorat en ethnologie, option anthropologie sociale et culturelle, sous la direction de Bernard Traimond, Université de Bordeaux 2, 2009, p. 33.

33/ Schmitt P., *Signes d'ouverture, anthropologie de la surdimutité*, Mémoire de Master en Anthropologie, spécialité ethnologie, anthropologie sociale, sous la direction Jean-Loup

place prioritairement – mais non exclusivement – à la corporealité comme modalité fondamentale de concrétisation de la musique. Le sonore est ainsi perçu dans sa matérialité par l'intermédiaire des trois niveaux du système somesthésique, entendu qu'« en ce qui concerne l'expérience directe de la musique, puisqu'elle est vibration, la surdité, y compris profonde, n'interdit pas le contact sonore mais elle en déplace le lieu privilégié de l'oreille au corps »³⁴.

Pour évaluer ces rapports singuliers que les Sourds peuvent entretenir avec la musique, nous avons conduit en 2013 une enquête auprès des populations sourdes francophones³⁵. Parmi les résultats obtenus, nous pouvons rapporter les éléments suivants :

1) les participants révèlent entretenir une relation spécifique avec la musique :

- 70% écoutent de la musique ;
- 38% pratiquent la musique ;
- 71% accordent que la musique occupe une place considérable dans leur vie courante.

2) Pourtant, malgré ce rapport indéniable à la musique :

- 85% ne font pas de distinction entre des notes de musique ;
- 57% ne différencient pas des rythmes ;
- 77% n'entendent pas les différents instruments de musique.

3) les données récoltées font également ressortir l'importance du corps dans la réception du sonore :

- 64% ressentent corporellement le sonore ;
- 65% ressentent la musique avec leur corps ;
- 57% rapportent également que la vue les aide à percevoir des sons.

Ces quelques résultats confirment bien que l'entendre-sourd conduit à « élargir le spectre de l'écoute musicale en intégrant la participation d'autres sens, qu'il s'agisse du développement d'une sensibilité corporelle aux vibrations ou de l'attention prêtée aux aspects visuels de l'évé-

Amselle, EHESS Paris, 2009, p. 115.

34/ Schmitt P., « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in : Bachir-Loopuyt T., Iglesias S., Langenbruch A., Zur Nieden G. (eds), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012, p. 221.

35/ Enquête « Musique et surdités », de novembre 2012 à juin 2013. 138 questionnaires complets (sur 224 participations). Plus de 80% des participants sont porteurs d'une surdité importante (sévère ou profonde).

nement musical »³⁶. Entendre corporellement, entendre visuellement, c'est au travers de ses propres spécificités sensorielles que le sujet sourd se présente comme un sujet musicien, attentif et ouvert à la matérialité des sons et sensible aux mouvements visibles qui animent la réalité musicale.

b. L'œil à l'écoute

*[La musique] semble mettre l'œil dans l'oreille.*³⁷
*L'œil écoute.*³⁸

*

Pour les Sourds, le visuel occupe naturellement une place fondamentale et l'œil vient suppléer l'oreille défaillante pour accorder du sens aux réalités sonores. La musique s'exporte ainsi dans une autre dimension sensible qui lui apporte une valeur singulière, qualité visuelle matérialisée en un sens par les toiles « musicales » du peintre sourd américain Chuck Baird, qui dépeint cette musique pour les yeux. Ici, les sons ne sont pas matériellement vus, mais restent des éléments à entendre, à sentir ; dans les considérations sourdes de la réalité musicale, certains éléments participant à la création des sons deviennent eux-mêmes porteurs de qualités musicales. La sensibilité à la vibration qui envahit le corps du sourd s'accorde aux éléments perçus par l'œil, attentif aux mouvements visibles qui animent – en musique, pour la musique ou par la musique – l'espace visuel. Ainsi détachée de sa condition ordinaire, la musique n'est plus simplement un art qui s'écoute, mais se présente pour les Sourds comme un art qui se voit et se ressent, la vue apportant au sonore une autre forme de matérialité.

36/ Schmitt P., « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in : Bachir-Loopuyt T., Iglesias S., Langenbruch A., Zur Nieden G. (eds), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012, p. 233.

37/ Rousseau J.-J., *Écrits sur la musique*, Tome III. Dictionnaire de musique, Tome II (1768), Paris, [s.n.], 1793, p. 79.

38/ Claudel P., *L'œil écoute*, Paris : Gallimard, 1946.

c. Au-delà de l'audible

*Ce rapport des sourds à la musique nous rappelle
qu'elle est bien plus qu'une expérience sensorielle,
elle est un fait social et culturel
où l'oreille n'a pas forcément de rôle à jouer.³⁹*

*

Selon cette perspective singulière, les Sourds développent leurs propres pratiques musicales, à partir de ce qui caractérisent leur identité linguistique, la gestualité. C'est avec la langue des signes, support visuel et incarné de communication, que se développe un pan de la réalité musicale sourde avec une pratique spécifique, le chansigne. Issu du monde des Sourds, le chansigne propose une expression a-sonore d'un texte sous la forme d'une chanson signée, où le corps porte en lui les valeurs mélodiques et rythmiques par l'exploitation d'une « langue des signes chorégraphiée, abstraite et poétique »⁴⁰.

Bien plus qu'une simple traduction de chansons vocales en langue des signes, le chansigne se veut profondément investi de dimensions musicales qui transforment la pratique courante des langues gestuelles. L'expérience musicale s'accorde ici aux spécificités sourdes, la mélodicité s'empare du corps comme espace de production de la musicalité, alors que la rythmicité du geste exploite l'espace visuel comme lieu de concrétisation de la musique.

Les qualités musicales du chansigne se rapprochent des paramètres musicaux ordinaires, bien que les exploitant de manières spécifiques en fonction des caractéristiques propres aux langues des signes : 1) il exploite en premier lieu la rythmicité du langage, et l'on retrouve dans le chansigne une transformation rythmique de la production des signes et une organisation dynamique et ordonnée de la syntaxe, qui animent la production gestuelle du texte. 2) La mélodicité passe par un épanouissement des gestes dans l'espace, et un élargissement du cadre spatial de production des signes en hauteur, en largeur et en

39/ Schmitt P., « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in : Bachir-Loopuyt T., Iglesias S., Langenbruch A., Zur Nieden G. (dir.), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012, p. 221.

40/ Schmitt P., « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in : Bachir-Loopuyt T., Iglesias S., Langenbruch A., Zur Nieden G. (dir.), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012, p. 222.

profondeur. L'amplitude de production distingue ainsi la production langagière courante de son expression musicale, permettant d'apporter au discours sa forme mélodique. Dans le chansigne, la mélodie découle d'un mouvement non pas sonore, mais visuel. La dynamique de l'enchaînement des signes produit une expression mélodique silencieuse, reposant sur une mise en espace de la langue dans une perspective esthétique. 3) Le chansigne comporte également des nuances, qui ne sont pas ici d'intensité sonore, mais d'intensité dynamique. La rythmicité et la mélodicité des gestes peuvent en effet être associées à une réduction ou à un agrandissement des signes, qui intensifient le discours ou définissent une valeur particulière. Le corps s'étend ou se referme dans l'expression musicale. Le chansigne intensifie en effet les dimensions expressives incorporées en langue des signes, afin de nuancer les éléments du discours musical. 4) La répétition est également fortement exploitée par le chansigne, dans un effet expressif, afin de dynamiser le discours ou d'en accentuer la rythmicité dans une perspective esthétique purement visuelle. 5) Enfin, on retrouve un détournement des signes courants, qui peuvent parfois être modifiés dans leur production, ou totalement transformés, pour exprimer d'une manière visuelle (proche du mime) le contenu du discours textuel.

Le chansigne synthétise ainsi les spécificités de la réalité musicale sourde : dimension visuelle et pratique corporelle. Affirmant une part de leur identité musicale, les Sourds détournent les codes ordinaires de la chanson pour produire une musique du visible qui emprunte les valeurs expressives du vocal afin de développer un chant corporel. Spécifiquement sourd, le chansigne a conduit les artistes sourds à développer des styles musicaux typiques qui symbolisent la scène musicale sourde (par exemple le Dip-Hop, ou deaf Hip-Hop, chansigné en Langue des Signes Américaine). Mais au-delà de se limiter à l'expression langagière, les Sourds développent une approche singulière des dimensions visuelles qui accompagnent le sonore.

Des événements musicaux associant production sonore et production visuelle sont organisés par les Sourds, pour les Sourds, et apparaît ici le développement de ce que les Sourds qualifient eux-mêmes de Vusic, contraction de visual et music. Pour exemple, le collectif franco-britannique Viscore, composé de 3 artistes Sourds, proposent des productions mêlant l'image, le son et la langue des signes. Chacun des artistes mixent les images, les sons ou la langue des signes, et l'on rencontre ici une appropriation sourde des orientations propres aux musiques électroniques, avec l'ambition de construire, entre l'audible et le visible, un espace esthétique typique.

La Vusic se présente ainsi pour les Sourds comme un détournement

de la musique ordinaire, une appropriation de ce qui pourrait, de prime abord, leur sembler inaccessible mais qui, une fois reconsidérée au-delà de la seule sphère de l'auralité, se révèle être l'expression d'une conception dé-normée du musical. Le vusicien devient alors un producteur de sons en couleurs, qui compose une musique pour les yeux. Au-delà de tout paradoxe, la musique se présente ainsi pour les Sourds comme un espace particulier de création esthétique, qui passe par un vécu essentiellement incorporé des réalités sonores. L'expérience musicale sourde conduit alors à une revalorisation de notre propre compréhension du musical qui, une fois délesté de la domination de l'oreille, trouve au sein du corps un espace de concrétisation réel dévoilant les possibilités esthétiques inhérentes au principe de corpauralité.

*

Ainsi, en tant qu'elle se donne fondamentalement à sentir, la musique s'impose au corps. Cependant, si « le lien entre le corps et la musique est complexe et indissoluble »⁴¹, il semble cependant qu'une fois écartée la primauté de l'aural, l'expérience musicale trouve au sein du corps son espace de réalisation. En cela, se rapprocher des pratiques musicales des Sourds permet de dépasser l'auralité a priori fondamentale du musical en faisant émerger la place primordiale qui occupe le corps. L'altérité sourde restitue en effet une expérience du musical, détachée des conventions ordinaires assujetties à la fonctionnalité de l'oreille, et semble en ce sens à même de dévoiler une facette méconnue de la musique, celle qui fait du corps le support essentiel de concrétisation des réalités sonores.

41/ Csepregi G., « La musique et le corps. Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano », in : Csepregi G. (dir.), *Sagesse du corps*, Athis-Mons : Édition du Scribe, 2001, p.103.

Références bibliographiques

Brétéché S., *L'incarnation musicale. L'expérience musicale Sourde. Thèse de doctorat en musicologie*, sous la co-direction de Christine Esclapez et Jean Vion-Dury, université d'Aix-Marseille, 2015.

Brétéché S., « Où sonne le monde, résonne la musique. Qualia sonores de l'expérience sensible », in : Bell J., Brétéché S., Marcel B., Mébarki T. (dir.), *Musique(s) : pratiques sonores inter-artistiques*, Séminaire du CLeMM 2019, L'Education Musicale, Lettre d'information n°125, Mars-Avril 2019. [En ligne] <http://www.leducation-musicale.com/newsletters/breves0419.html#article1>

Brétéché S., Esclapez, Ch., « Music(s), Musicology and Science: Towards an Interscience Network. The Example of the Deaf Musical Expérience », in : Aramaki M. et al. (dir.), *Music Technology with Swing* 13th CMMR, Heidelberg : Springer-Verlag, 2018, p. 637-657.

Brétéché S., « Au cœur de l'expérience musicale : l'incarnation comme principe existentiel », in : Maeder C., Rebrouck M. (dir.), *Sémiotique et vécu musical. Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Leuven : Leuven University Press, 2016.

Brétéché S., « Du corps en-Lieu. Phénoménologie et «expérience musicale Sourde» », in : CLeMM - Esclapez Ch. (dir.), *Ontologies de la création en musique*, volume III : des Lieux en Musique. Paris : L'Harmattan, 2014.

Brétéché S., « L'incarnation musicale comme principe expérientiel », in : Rebrouck M., Maeder C., Helbo A., Tarasti E. (dir.), *Music, Semiotic, Interminality*. E-Proceedings of the XIIth International Congress on Musical Signification, Louvain-la-Neuve/Leuven : UCL/ KUL, avril 2013b. [En ligne] <http://studi-italiani.fltr.ucl.ac.be/icms12/Welcome.html>.

Brétéché S., « L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale », in : CLeMM - Esclapez Ch. (dir.), *Ontologies de la création en musique*, volume II : des Instants en Musique, Paris : L'Harmattan, 2013a.

Cabéro A., *Différent, différence et différends. Essai anthropologique sur les dissonances de la surdité mal-entendue*, Thèse de doctorat en ethnologie, option anthropologie sociale et culturelle, sous la direction de Bernard Traimond, Université de Bordeaux 2, 2009.

Cardinaels J., *Vibrations*, Waterloo : Wolter Kluwer, 2009.

Chatillon J., « Perception des infrasons », *Acoustique et Techniques*, n°67, 2011, p. 4-10.

Claudel P., *L'œil écoute*, Paris : Gallimard, 1946.

Coulmas C., *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*. Vol. IV : l'ouïe, Paris : éditions de la métamorphose, 2014.

- Csepregi G., *Le corps intelligent*, Laval : Presses de l'Université de Laval, 2008.
- Csepregi G., « La musique et le corps. Vladimir Jankélévitch sur l'art du piano », in : Csepregi G. (dir.), *Sagesse du corps*, Athis-Mons : Édition du Scribe, 2001.
- Dufrenne M., *L'œil et l'oreille*, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2ème éd. , 1991.
- Fontanille J., « Modes du sensible et syntaxe figurative », in : Fontanille J. (dir.), *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- Formis B. (dir.), *Penser en Corps*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- Gaucher Ch., *Les sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles : Peter Lang, 2010.
- Glennie E., *Hearing essay*, 2015, disponible via : [<https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>].
- Jankélévitch V., *La musique et l'ineffable* (1961), Paris : Points, 2015.
- Le Breton D., *La saveur du monde. Anthropologie des sens*, Paris : Métailié, 2006.
- Nancy J.-L., *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002.
- Nancy J.-L., « Être à l'écoute », in : Szendy P. (dir.), *L'écoute*, Paris : Ircam-Centre Pompidou, L'Harmattan. 2000.
- Rilke R. M., *Notes sur la mélodie des choses* (1898), Paris : Allia, 2008.
- Rousseau J.-J., *Écrits sur la musique*, Tome III. Dictionnaire de musique, Tome II (1768), Paris, [s.n], 1793.
- Sayeux A.-S., « Le corps-oreille des musiques électroniques. Une approche anthropologique sensorielle », *Communications*, n° 86, 2010, p. 229-246.
- Schmitt P., *Signes d'ouverture, anthropologie de la surdimutité, Mémoire de Master en Anthropologie*, spécialité ethnologie, anthropologie sociale, sous la direction Jean-Loup Amselle, EHESS Paris, 2009.
- Schmitt P., « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », in : Bachir-Loopuyt T., Iglesias S., Langenbruch A., Zur Nieden G. (eds), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2012.
- Smoje D., « L'audible et l'inaudible », in : Nattiez J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Tome 1, Arles-Paris : Actes Sud-Cité de la Musique, 2003.