

*Les pratiques artistiques dans le Théâtre Musical bilingue
Français/Langue des Signes : enjeux et techniques*

CHARLY DESPEYROUX

DIRECTRICES DE MÉMOIRE

MURIEL PLANA

KARINE SAROH

LUCIE LATASTE

MASTER ARTS DE LA SCÈNE ET DU SPECTACLE VIVANT
PARCOURS ÉCRITURE DRAMATIQUE ET CRÉATION SCÉNIQUE

ANNÉE 2017-2018

TABLE DES MATIÈRES

LES PRATIQUES ARTISTIQUES BILINGUES DANS LE THÉÂTRE MUSICAL.....	4
I/ De la musique, du chant, des signes : des chansignes.....	11
A) Les formes préexistantes.....	11
1. Le chansigne « pi sourd », « A capella ».....	11
2. Le chansigne iconique.....	12
3. Le chansigne en langue courante.....	14
4. Chanter et chansigner simultanément.....	15
B) Enjeux des interprétations.....	17
1. Structurer le rapport au texte/paroles.....	17
2. La « tradaptation », une étape indispensable.....	21
3. Comment interpréter en langue des signes les éléments qui constituent la musique ? La mélodie, le chant, le tempo et le rythme.....	23
C) Fiction & réel : rapports de forces entre les langues.....	27
1. La fiction des rapports entre culture sourde/entendante.....	27
2. En situation de handicap ? La voix d'un sourd en société.....	29
3. Le chansigne au théâtre ? une nouvelle dramaturgie.....	32
II/ Le corps en mouvement, des signes : des chorésignes.....	35
A) Une nouvelle écriture de l'espace.....	35
1. S'exprimer en signes sur un plateau : une chorégraphie continue.....	35
2. L'écriture de chorégraphies : digitale, faciale, manuelle, corporelle.....	36
B) Stylisation et prolongement du signe.....	39
1. Quel est le rapport musique/corps ?.....	39
2. Le rapport texte/corps.....	40
3. Le rapport signe/corps.....	44
C) Un langage commun : la chorégraphie.....	46
1. La choralité.....	46
2. Un comédien qui transgresse les normes.....	48
III/ La visualité de la musique.....	50
A) La « Vusique ».....	50
1. Transcrire le sonore en visuel, comment visualiser le son ou voir la musique ?.....	50
2. S'identifier grâce à la musique.....	53
B) Renouveler le processus de composition musicale.....	54
1. Une écriture imagée.....	54
2. L'incarnation musicale, une partition corporelle.....	59

C)	La perception du son.....	61
	1. <i>L'univers de la perception : une audition colorée</i>	61
	2. <i>Le spectre sonore</i>	69
	3. <i>Les fréquences selon l'oeil d'une sourde</i>	72
	CONCLUSION.....	75
	BIBLIOGRAPHIE.....	76
	SITOGRAFIE	85
	ICONOGRAPHIE.....	93
	DISCOGRAPHIE	95
	FILMOGRAPHIE.....	96
	CONFÉRENCES	96
	ANNEXE	97

LES PRATIQUES ARTISTIQUES BILINGUES DANS LE THÉÂTRE MUSICAL

La Langue des Signes est une langue atypique. Au XVIII^e siècle, elle connaît en France une véritable expansion et une reconnaissance louable suite aux travaux de Charles-Michel de L'Épée. Ce dernier a créé le premier Institut National pour Jeunes Sourds (INJS)¹ et a commencé à enseigner une forme de langage fondé sur la syntaxe française, constitué de signes méthodiques afin de favoriser les échanges. Peu à peu, la population sourde a fait évoluer cette forme de langage vers la langue des signes actuelle, avec une syntaxe unique, développant ainsi sa propre culture. La pratique de la Langue des signes a été interdite en France pendant près de cent ans à partir des années 1880, lors du Congrès de Milan². De là, s'en est suivi un appauvrissement culturel drastique, jusqu'à la création en 1977 de L'IVT – International Visual Theater³. Lieu de ressource dédié à la recherche artistique, linguistique, pédagogique autour des arts visuels et corporels, c'est un espace d'échange, de rencontre et de découverte. Installé dans les locaux historiques de l'ancien Théâtre du Grand Guignol, il est aujourd'hui un lieu unique en France. Il est un outil de travail mis en partage, dédié à la création et à la diffusion d'un théâtre pluridisciplinaire, bilingue, visuel et corporel autour de la langue des signes. Il faut savoir que dans de nombreux domaines, la langue et la culture sont étroitement liées.

Depuis l'union des univers artistiques sourds et entendants, nous avons pu constater qu'il était né une nouvelle forme musicale : le chansigne. C'est un art qui associe la langue des signes au monde de la musique sous toutes ses formes. La spécificité de cette pratique c'est le pont qu'elle bâtit entre les deux cultures, nous pouvons apercevoir autant des sourds que des entendants le traverser dans les deux sens. Au sein de la communauté sourde, l'avis sur le chansigne est mitigé. Parfois, il se trouve que les sourds qui naissent dans des familles entendantes, se voient transmettre pendant leur éducation, une culture musicale par leurs parents et cherchent alors à approfondir leurs connaissances en musique avec le temps. S'allient également à eux les sourds ayant grandi dans un milieu sourd, passionnés par les vibrations que renvoie la musique. Il y a également des sourds qui n'éprouvent aucun intérêt pour l'univers musical tout comme les entendants, nous pouvons constater la diversité des profils au sein même de la communauté sourde. Cette vision peut se développer suite à trois éléments : la première étant l'enfermement dans des idées reçues du genre « surdité ne rime

¹ L'Abbé de L'Épée, Institut National de Jeunes Sourds, <http://www.injs-paris.fr/>, consulté le 28/03/2018

² Ernest La Rochelle, *Le Congrès de Milan - pour l'amélioration des sourds-muets*, Editions du Fox, octobre 1880

³ Jean Grémion, *La Création d'IVT*, Éditions IVT, publié le 11/05/2017

pas avec musique », il n'est pas possible d'entendre la musique pourquoi vouloir l'associer aux signes ? La deuxième n'est autre que le besoin de se démarquer à tout prix de la culture des entendants, autrement dit, comme la musique est bien plus maîtrisée dans le monde entendant, c'est un art qui lui est propre, de ce fait, la communauté sourde n'a rien à y gagner. Puis en dernier, nous avons remarqué quelque chose d'intéressant : les interprétations de parties musicales par les interprètes en langue des signes, interfaces ou traducteurs, peuvent altérer lourdement l'intérêt que peuvent porter les personnes sourdes pour la musique. En effet, depuis l'apparition d'interprètes en langue des signes, les ponts construits entre les mondes sourd et entendant se sont multipliés, seulement nous avons pu remarquer que certains d'entre eux étaient fragiles, plus spécifiquement en musique.

Il est important de souligner que les premiers interprètes en langue des signes étaient des CODA⁴. Nous pouvons alors comprendre que l'intérêt pour la musique n'ait pas été très développé vu le milieu dans lequel ils ont grandi. Pour preuve, lors des interprétations en simultané, les interprètes, en pratique, se contentent d'exécuter le signe [MUSIQUE]⁵ et d'attendre de manière statique jusqu'à entendre les premières paroles et commencer à traduire. Il est évident alors que les sourds ne portent aucun intérêt à la musique si le langage musical lui-même n'est pas traduit. En Amérique, l'interprète Amber Galloway Gallego raconte lors d'un reportage⁶ avec quelle stupéfaction ses amis sourds se sont trouvés face à son interprétation du langage musical associé à celui des paroles de la chanson. Depuis, elle fait découvrir à la communauté sourde ce qu'est vraiment le chansigne selon nous : une forme musicale nouvelle qui engage entièrement le corps et qui demande non pas seulement d'adapter les paroles en langue des signes mais aussi de transcrire visuellement le langage musical. Les sourds peuvent ressentir la musique à travers les vibrations ; plus un instrument en produit, plus il y a de chances qu'elles soient perçues. Ainsi, le processus de transcription de l'espace sonore à l'espace visuel demande au chansigneur d'avoir une bonne compréhension de la musique, au point de savoir reconnaître dans une chanson les différents instruments, leurs styles de jeu et leur tonalité. Nous pouvons alors nous demander si un sourd peut être chansigneur ou non. De ce fait, il faut saisir les différentes intentions de jeu

⁴ Child Of Deaf Adults, traduit en français « enfants de parents sourds ». Millie Brother est à l'origine de ce terme lorsqu'elle a fondé l'organisation CODA en 1983.

Children of deaf adults inc, <https://www.coda-international.org/milliebrother> consulté le 03/04/2018

⁵ Elix, signe de « musique », Signe de Sens, https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=191183 , consulté le 04/04/2018

⁶ Amber Galloway Gallego, « How sign language innovators are bringing music to the deaf », YouTube, Vox 21, mars 2017, https://www.youtube.com/watch?v=EuD2iNVMS_4 , consulté le 26/04/2017

des instruments d'une chanson et dès que le chant débute, commencer à signer les paroles au même titre que le chant qui se pose sur la mélodie des instruments.

Dès lors, le chansigne se développe sous plusieurs formes, allant du chant *a capella* jusqu'aux formations musicales complètes. Il est important de distinguer deux processus de création : lorsque la langue des signes intègre le projet *ex nihilo* et lorsqu'elle est *ex materiae*. Dans le premier cas, les possibilités de créations sont largement décuplées : le dialogisme entre le texte, la mélodie et les signes peut créer un ordre spécifique des éléments moteurs du processus de création. Les artistes ont alors la possibilité de créer leurs chansignes à partir des signes, puis proposer une adaptation à l'écrit pour enfin composer la mélodie et vice versa. Libre cours aux artistes d'établir un ordre qui peut être propre à leur style. C'est le cas du groupe de musique trilingue So Hipster⁷ que j'ai fondé en 2013 avec des musiciens (guitariste, batteur, chanteuse et moi-même au piano) ainsi que des chansigneurs sourds et entendants. Nous avons pu jouer avec les différentes variations possibles de composition de chansons afin de trouver notre marque de fabrique. La présence de personnes sourdes au sein de l'équipe aide énormément quant à l'adaptation des textes d'une culture à une autre. De plus, les musiciens peuvent rapidement se heurter aux problématiques de spatialité de la langue des signes sur scène et les déjouer pour que les univers sonores et visuels s'accordent au mieux, souvent à l'aide de signaux alertant le chansigneur d'une éventuelle transition à venir (passage du couplet au refrain, interlude...).

À l'inverse, lorsque des artistes ont déjà une production musicale sans que la langue des signes ait pu impacter leur processus de création et qu'ils invitent un chansigneur à se joindre à eux, si ce-dernier est entendant⁸, il devra faire un gros travail d'adaptation des textes et de mémorisation. Le meilleur des cas serait qu'un traducteur sourd puisse valider la traduction pour s'assurer de corriger toutes les maladresses et surtout de ne pas bafouer la culture sourde, même si nous devons reconnaître qu'un entendant peut ne pas être au fait des événements lourds que porte cette culture, auquel cas le chansigneur n'est qu'un outil visuel et esthétique. En revanche, si le chansigneur est sourd⁹, il lui faudra passer beaucoup de

⁷ So Hipster, Bikini – Toulouse, Emergenza Music Festival 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=ROIqIc-aF7s> consulté le 16/04/2018

⁸ Tel est le cas de Cyrille Gérard, chansigneur entendant de la chanteuse nantaise Liz Cherhal, qui a dû s'entourer de deux interprètes LSF et d'un chorégraphe pour préparer la tournée du troisième album *Alliance*. Source : Fabienne Beranger, « Liz Cherhal chante pour les sourds et malentendants », FranceInfo, France 3 Pays de la Loire, publié le 22/03/2018, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/loire-atlantique/la-baule/liz-cherhal-chante-sourds-malentendants-1444939.html>, consulté le 24/04/2018.

⁹ Tel est le cas de Delfine Saint-Raymond qui rejoint occasionnellement le groupe de rock toulousain Brassens Is Not Dead pour quelques représentations, notamment à la Dynamo à Toulouse le 03/04/2011, extrait vidéo *Les*

temps de mise en place avec les musiciens pour être synchrones et éviter le maximum de décalages possibles. Dans ce cas, les répétitions sont alors très importantes et doivent être nombreuses car les prestations live s'accompagnent souvent d'un petit lot d'imprévus qui peut déstabiliser le chansigneur et les musiciens.

Il existe aussi des formations musicales réduites, qui se contentent de bandes-son pour chansigner. C'est un format qui est plutôt répandu sur les plates-formes de vidéos sur internet, notamment pour les adaptations de chansons plus ou moins célèbres et tendances. Dans la plupart des cas sur YouTube, les chansigneurs sont plus ou moins expérimentés et sont entendants, les chansigneurs sourds sont tout de même présents mais en minorité. Grâce à la large visibilité que peuvent offrir ces sites d'hébergement de vidéos, la langue des signes peut résonner à travers les yeux du monde entier. En France, les chansigneurs expérimentés qui génèrent de nombreuses vues et se démarquent dans ce type de formation musicale sur YouTube sont Hauts Les Mains¹⁰ et Les Mains Balladeuses¹¹, ce sont des interprètes LSF et des étudiants interprètes LSF. Par ailleurs, Delfine Saint-Raymond, chansigneuse sourde accompagnée de Julien Lours, chansigneur sourd, atteignent ensemble plus de 40000 vues pour leur reprise de Sade – *Feel No Pain*¹². Ils ont pu s'allier avec la production toulousaine sourde Magena'360¹³ pour créer un clip sur fond vert et effets visuels. Il existe également un collectif mixte sourds et entendants du nom de SignEvents¹⁴ ayant plutôt pour objectif de sensibiliser chaleureusement son public à la langue des signes sur des rythmes et sonorités tendances (pop, reggaeton, electro-dance). Nous pouvons constater que la langue des signes s'adapte aisément aux formats vidéo et aux sonorités contemporaines.

Les chanteurs et chanteuses populaires français ont déjà eu recours à la langue des signes pour certains de leurs clips musicaux ou pour quelques concerts. Ils utilisent cette langue visuelle comme un outil pour décupler la sensibilité du message délivré. Le premier cas

oiseaux de passage, Brassens Is Not Dead & Delfi LSF, YouTube, publié le 01/06/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=z3ZnzEmA2qs>, consulté le 24/04/2018.

¹⁰ Haut Les Mains, chaîne « Haut Les Mains LSF », YouTube, créée le 02/04/2016, <https://www.youtube.com/channel/UCOuE0zw9Vltn-Bv71BNeBVQ>, consulté le 24/04/2018

¹¹ Les Mains Balladeuses, chaîne « MainsBalladeuses », YouTube, créée le 18/07/2011, <https://www.youtube.com/user/MainsBalladeuses/feed>, consulté le 25/04/2018

¹² Delphine Saint-Raymond & Julien Lours « SADE - *Feel no pain* Chantsigne LSF », chaîne de Delfizard, YouTube, Magena'360, LSFilms, le 15/05/2012, https://www.youtube.com/watch?v=gY_Mfh-SGEs, consulté le 25/04/2012

¹³ MAGENA'360 est un studio de production vidéo créé en 2010, indépendant et basé sur Toulouse. <http://magenta360.fr/>, consulté le 26/04/2018

¹⁴ Sign'Events, chaîne « SIGN EVENTS OFFICIEL », YouTube, créée le 02/06/2013, <https://www.youtube.com/channel/UCvmGiodAoLteQsgYTiVxnDg> consulté le 26/04

recensé étant celui de Florent Pagny avec sa chanson *Savoir Aimer*¹⁵ où l'on peut observer plusieurs plans du chanteur en train de chansigner. Cependant, il y a quelques maladresses qui révèlent certaines lacunes quant à la culture sourde, par exemple chansigner dans le noir, dissocier les signes du corps, gros plans sur les doigts, etc. Ce type d'erreurs est plutôt fréquent et seules les personnes sensibilisées à cette culture peuvent les comprendre et les trouver. En 2015, la chanteuse Louane réalise son premier album *Chambre 12*¹⁶ à la suite de sa participation au film *La Famille Bélier*¹⁷ dans lequel elle a pu apprendre à s'exprimer en langue des signes. Pour la réalisation du clip de son single *Avenir*¹⁸ la chanteuse décide de chansigner le refrain, les plans sont certes entrecoupés mais respectent l'espace de signation, ce qui à ce niveau est déjà une bonne chose. Le principal regret pour cette proposition musicale, c'est de n'avoir rendu accessible que le refrain et d'avoir laissé de côté les couplets. Ce choix pose question sur les raisons de l'utilisation de la LSF : est-ce une réelle ouverture au public sourd ou un coup marketing suite au film ? Nous pouvons aisément constater que la situation de l'industrie musicale entre la fin des années 1990 et aujourd'hui n'a que très peu évolué en termes de visibilité et d'accessibilité en LSF tandis qu'en Amérique, lors de grands événements médiatisés, l'hymne national est chansigné, de même, les concerts de stars internationales sont rendus accessibles en LS et c'est ainsi que l'on remarque à quel point les Français ont du retard.

Afin de se donner une petite idée de ce qui se passe à l'étranger, il est important de considérer que l'histoire de chaque langue des signes est propre à chaque pays, ce qui peut expliquer pourquoi certains pays sont plus avancés que d'autres sur ce plan-là. En Norvège, le chansigneur sourd SignMark¹⁹ s'est allié à plusieurs artistes RN'B pour créer ses propres chansignes qu'il publie sur sa chaîne YouTube et qu'il n'hésite pas reprendre sur scène. Il est le premier sourd à avoir réussi à obtenir un contrat avec une grande maison de disque : Warner Music Group²⁰. Il est également le premier sourd à s'être présenté pour représenter

¹⁵ Florent Pagny, *Savoir Aimer*, tiré de l'album éponyme, Mercury France, clip vidéo AZ production, 1998, publié sur YouTube le 05/10/2010, <https://www.youtube.com/watch?v=g-gh2hIRhkc>, consulté le 26/04/2018

¹⁶ Louane, *Chambre 12*, Mercury, Universal Music Group, Fontana, publié le 02/03/2015

¹⁷ Eric Lartigau, *La Famille Bélier*, Jerico Mars Films, 2014

¹⁸ Louane, « Avenir » tiré de l'album *Chambre 12*, Mercury, Universal Music Group, Fontana, publié le 16/01/2015, vidéo YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=W6cp9FakTlo> consulté le 26/04/2018

¹⁹ SignMark, chaîne YouTube « Signmark Prod » créée le 05/10/2009
<https://www.youtube.com/user/signmarkprod/featured> consulté le 26/04/2018

²⁰ Matthieu Amaré « SignMark : Le son du silence », Cafébabel, article publié le 15/11/2014
<http://www.cafebabel.fr/culture/article/signmark-le-son-du-silence.html> consulté le 26/04/2018

son pays à l'Eurovision en 2009 avec sa chanson *Speakerbox*²¹, il terminera second aux sélections du fameux concours de chant européen et publiera son second album *Breaking the Rules*²². Ceci est une avancée énorme pour la visibilité de la culture sourde, se représenter à un concours européen de chant en proposant un chansigne c'est déjà un acte hors du commun mais publier deux albums plutôt bien reçus de la part du grand public, c'est d'autant plus fascinant. De l'autre côté de la planète, sur le continent américain, l'ASL Camp de Mark Seven organise des colonies d'été et permet à de jeunes chansigneurs de se démarquer en postant des chansignes de chansons contemporaines, au point que leur reprise de *Happy* de Pharrel Williams a généré près de deux millions de vues²³. L'industrie musicale américaine et internationale est plus ouverte à la culture sourde : de nombreux concerts de stars de grande renommée sont traduits en langue des signes par des chansigneurs sur le devant de la scène ou retransmis en live sur des écrans, des clips d'artistes sont adaptés en langue des signes tout en respectant les paramètres intrinsèques à celle-ci. Tel est le cas de Sia Furler²⁴, Ed Sheeran²⁵ ou encore American Authors²⁶, où la principale différence par rapport aux Français est que les chansignes sont travaillés sur leurs aspects visuels, notamment avec des peintures UV, des jeux d'ombres chinoises, des jeux de couleurs, du maquillage et des courses poursuites bien réalisées.

D'autre part, la musique est un fait social et culturel où l'oreille n'a pas forcément un rôle à jouer. S'extraire des interdits explicites et implicites devient un leitmotiv qui, peu à peu, aboutira à repenser l'écoute musicale. C'est en ce point même que les vibrations prennent une ampleur significative : constitueraient-elles la musique des sourds ? Qu'est-ce que la musique des sourds ? Olivier Schétrit, sourd, rédige une thèse sur ce sujet et a pu s'expliquer lors de la quatrième édition des conférences M.U.S.E au Metronum à Toulouse²⁷ aux côtés de Sylvain

²¹ Signmark ft. Osmo Ikonen, *Speakerbox*, Eurovision 2009, archives de l'émission publiées sur la chaîne YouTube de Norfin le 23/06/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=USmllRp7vx0> consulté le 26/04/2018

²² Signmark *Breaking The Rules*, Warner Music Group, 2010

²³ Asl Camp, « Pharrell's "Happy" in ASL by Deaf Film Camp at CM7 » YouTube, publié le 13/08/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=H3KSKS3TTbc>, consulté le 26/04/2018

Titre original de Pharrel Williams « *Happy* » tiré de l'album *Girl* publié le 18/11/2013.

²⁴ Sia, « *Soon We'll Be Found* », Monkey Puzzle Records, tiré de l'album *Some People Have Real Problems*, 2008, clip vidéo posté sur YouTube sur la chaîne officielle de Sia le 05/10/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=t1x8DMfbYN4> consulté le 26/04/2018

²⁵ Ed Sheeran, « *You Need Me, I Don't Need You* », tiré de l'album *You Need Me* chez Gingerbread, publié en 2009, Records, clip vidéo posté sur YouTube sur la chaîne officielle d'Ed Sheeran le 19/07/2011 <https://www.youtube.com/watch?v=ZXvzzTICvJs> consulté le 26/04/2018

²⁶ American Authors, « *Pride* », tiré de l'album *What I live For* chez Islands Records, publié le 13/05/2016, clip vidéo posté sur la chaîne officielle d'American Authors le 11/03/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=7bAaN-LCCHI> consulté le 26/04/2018

²⁷ Conférence M.U.S.E, « La Musique au-delà de l'oreille – Sourde.s et expérience musicale », Toulouse, le 15/11/2017

Brétéché docteur en musicologie sur l'expérience musicale sourde. Depuis quarante ans, nous assistons alors à la genèse d'un théâtre musical qui sait séduire la population sourde et entendante. La particularité visuelle et corporelle de la langue des signes amène à repenser les codes de mise en scène existants au théâtre en langue orale, afin de trouver un juste équilibre entre les deux.

Ainsi, nous allons nous concentrer sur les principales pratiques artistiques propres au théâtre musical bilingue français/langue des signes et comprendre par quels moyens il est possible de répondre aux enjeux qui s'en dégagent, par des techniques. Nous étudierons le chansigne dans un premier temps ; nous nous focaliserons dans un second temps sur la chorésigne ; puis nous clôturerons avec une approche innovante de la musique pour les sourds. Tout au long de ce mémoire, l'alternance entre l'emploi de la première personne du singulier et du pluriel, « je » et « nous », marquera la différenciation entre le travail de création et celui de la recherche. J'adopterai un point de vue plus objectif pour les analyses et un point de vue plus subjectif pour les parties création, en regard de mon expérience en tant que musicien et locuteur de français/LSF/anglais. De plus, il est essentiel lors des confrontations culture sourde et culture entendante, que le terme « monde » permette de bien comprendre la distinction entre les deux. Enfin, en bas de page de nombreux liens vidéo seront mentionnés pour les références en langue des signes. L'outil vidéo est évidemment plus que nécessaire pour ce type de captations.

I/ De la musique, du chant, des signes : des chansignes

A) Les formes préexistantes

1. *Le chansigne « pi sourd », « A capella »*

Le chansigne est une pratique artistique en cours de développement, il peut voir le jour sous plusieurs formes, notamment en modulant les différents paramètres qui constituent la langue des signes. Le chansigne « pi-sourd » (propre à la culture sourde) est principalement né grâce à une partie de la communauté sourde que nous avons pu citer précédemment, il s'agit des sourds ayant grandi dans un milieu sourd et qui sont sensibles aux vibrations que la musique renvoie. L'influence du milieu sourd a suscité en eux le désir d'affirmer leur identité, leur culture et leur appropriation de formes artistiques. Par conséquent, ils ont créé une nouvelle forme de chansigne qui se démarque des habitudes musicales du monde des entendants, par sa structure fondée sur la répétition de signes et la description iconique en transfert de taille et de forme, correspondant alors à de la musique. Par ailleurs, il serait intéressant de comprendre pourquoi les thèmes abordés sont essentiellement centrés sur la nature et les sensations qu'elle procure. Dans cette catégorie on trouve un mélange d'interprétation entre iconicité et discours signé. Le groupe Juvisol, formé de quatre traducteurs et comédiens sourds publie en novembre 2013 leur création *5 éléments*²⁸, un chansigne typiquement sourd qui s'inscrit donc dans cette catégorie. La particularité de cette chanson est qu'elle est « 100% LSF » et comme nous avons pu le voir précédemment, pour rendre accessible cette création aux non-signants, le travail de la traduction sous forme de sous-titres se doit d'être poétique et de refléter le style plutôt que les signes. Pendant ma formation de traduction en langue des signes, cet exercice de traduction m'avait été imposé et j'ai pu mettre à l'œuvre mes capacités artistiques de compositeur en proposant une version écrite lyrique et imagée²⁹.

La présence d'instruments est optionnelle dans ces formes de chansigne, mais s'il y en a, le choix sera porté généralement sur les percussions. La particularité de ces instruments est la relation intensément proche entre le visuel et les vibrations. Les sourds exécutent alors un balancement du corps qui reflète le tempo et la rythmique de ces instruments. *A contrario*, les chansignes dits *a capella* se composent de la même manière à l'exception du rythme qui

²⁸ Juvisol, *5 éléments*, chaîne de Olivier Calcada, YouTube, 27/11/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=k2n9tDAn7SU>, consulté le 27/04/2018

²⁹ cf. Annexe

est donné par le tempo intérieur du chansigneur, suivant son rythme cardiaque. C'est justement sur ce point-là que le chansigne prend toute sa beauté : les signes s'alignent sur un rythme provenant de nulle part si ce n'est la part d'improvisation intérieure au chansigneur. Celui-ci devient alors maître du tempo, maître de la cadence et se transforme en chef d'orchestre où lui seul peut mener la danse. Tel est le cas du chansigne proposé par Emilie Rigaud et Sophie Scheidt *Ô Toulouse*³⁰ à l'occasion du concours de chansigne organisé lors du quarantième anniversaire de l'International Visual Theater à Paris. Nous pouvons clairement apercevoir que chacune a son propre rythme intérieur et que, malgré tout, lorsqu'elles chansignent ensemble pendant le refrain, elles se regardent et s'accordent sur le même tempo, ce qui amplifie la résonance visuelle. Ce procédé existe déjà en chant (deux voix qui se superposent résonneront plus) à la seule différence qu'il est plutôt difficile de discerner si cela s'apparente à un chant polyphonique ou plutôt à l'unisson, et pourquoi pas ni l'un ni l'autre ; il s'agirait de quelque chose de nouveau, propre à la culture sourde. Le chansigne a peut-être ses propres codes de composition ; il serait alors intéressant de les théoriser pour les reconnaître.

2. *Le chansigne iconique*

S'en suit le chansigne iconique, une pratique que j'emploie beaucoup dans mes pratiques artistiques bilingues, notamment avec le projet So Hipster³¹, un groupe de musique pop au départ bilingue Anglais/Langue des Signes, puis aujourd'hui trilingue en y ajoutant le français. En quatre ans de pratique j'ai pu tirer plusieurs conclusions sur cette catégorie de chansigne. Tout d'abord, il me faut préciser le choix du terme « iconique », celui-ci fait référence au processus d'iconicité de la langue des signes, qui est un moyen efficace pour communiquer avec des sourds étrangers et même des personnes ne parlant pas la même langue que vous, comme une sorte de langue des signes internationale. Ce choix est fait pour deux autres raisons : la première est que la pop est fondamentalement ouverte à tout le monde, la seconde est que la langue anglaise est connotée de nos jours comme étant une

³⁰ Emilie Rigaud & Sophie Scheidt, *Ô Toulouse*, IVT, Youtube, 11/05/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=dRed3DDsxEO>, consulté le 28/04/2018

³¹ So Hipster, « So Hipster - Finale Bikini Toulouse (EMERGENZA) » Emergenza, Bikini – Toulouse, 07/08/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=ROIqIc-aF7s>, consulté le 28/04/2018

langue-pont³² qui nous permet de communiquer avec des étrangers non locuteurs français. Au sein de cette catégorie de chansignes, nous savons que l'objectif est de rendre accessible la performance à un maximum de personnes. Pour cela, un travail de choix de configurations manuelles est primordial. Nous devons alors nous approcher du mime sans forcément nous y inscrire complètement. Ce phénomène de perte de précision (par le processus d'iconicité) a pour effet d'agrandir le panel de spectateurs. Je pense même que c'est dans l'intérêt du style musical, écrire une chanson accessible au monde entier. Du côté des langues signées, Agnès Millet explique dans son article « La langue des signes française (LSF) : une langue iconique et spatiale méconnue », qu'« au plan lexical, l'iconicité est au cœur de la création du vocabulaire³³ », elle s'intéresse notamment à la place de l'iconicité dans le discours en langue des signes.

L'écriture de paroles s'inscrivant dans le style pop est principalement inspirée de formes poétiques, il y a une recherche d'expressions, de jeux de rimes, de métaphores, etc. La langue des signes iconique peut les retranscrire même si le sens d'une chanson n'est pas toujours simple à déchiffrer. Il faut alors approfondir sa réflexion et proposer sa propre interprétation³⁴. De ce fait, le flou sémantique dégagé par les paroles se retrouve dans la perte de précision des signes de la performance. Le balancement du corps est la transmission du tempo (un élément essentiel de la composition musicale) ; ici, il est tout aussi important que les expressions du visage qui véhiculent les émotions. Ce qui est intéressant, c'est qu'il est possible d'avoir plusieurs chansigneurs sur scène, le travail de traduction est alors plus riche car il offre la possibilité de créer des interactions qui enrichiront la sémantique iconique au même titre que deux chanteurs peuvent compléter l'harmonie d'une ligne mélodique ou donner plus d'impact à certaines paroles. Ainsi, cette forme de chansigne, par sa grande accessibilité, peut être utilisée avec plusieurs styles musicaux dont le panel d'écoute est plus large. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de l'introduire dans ma création *Gardiennne des Pages*, puisque je cherche à ce que cette création touche autant les sourds, que les entendants

³² Langue-pont fait référence au procédé de recherche de langue commune utilisé lorsque deux personnes ne parlent pas et ne comprennent pas la même langue. Par exemple l'anglais étant la seconde langue la plus parlée au monde (d'après <http://mallarme.sens.free.fr/ESC/langues.html> consulté le 28/04/2018), ces personnes seront amenées à tester cette langue et bien d'autres jusqu'à trouver une langue commune pour échanger entre elles. Bien souvent, lorsqu'aucune langue-pont vocale n'est trouvée, automatiquement ces personnes essaieront de s'exprimer avec leur corps et le pointage. La langue des signes est innée mais plus ou moins développée selon les personnes.

³³ Agnès Millet, « Dynamiques iconiques en langue des signes française : aspects syntaxiques et discursifs » paru dans *Surdité et société : Perspectives psychosociale, didactique et linguistique*, Presses de l'Université du Québec, 2006, <http://w3.u-grenoble3.fr/lidilem/labo/file/a/liut> , consulté le 28/04/2018

³⁴ Emmanuelle Laborit, *De concert, L'œil et la main*, France TV/ France 5, 2017, <https://www.france.tv/france-5/l-oeil-et-la-main/51055-de-concert.html> , consulté le 28/04/2018

signants et néophytes. Le travail de traduction s'est fait en commun avec les comédiens et traducteurs sourds et entendants signants pour que chacun puisse apporter son style ou améliorer l'aspect visuel des chansignes.

3. *Le chansigne en langue courante*

Le chansigne en langue courante est une forme à part entière, dans laquelle la langue des signes utilisée est celle de tous les jours, de façon que le sens soit bien compris par les locuteurs de LSF. Elle s'apparente très souvent à une part d'engagement que l'on retrouve dans le rap, le ska, le hip-hop et... les chansons « engagées ». En effet, généralement ce qui est travaillé en majeure partie dans ces styles musicaux, c'est le texte, souvent au détriment de la musique. Certains compositeurs ont un désir de s'engager en dénonçant un thème qui leur tient à cœur, alors ils n'hésitent pas à prendre leur plume et faire couler de l'encre. Bien entendu, il y aura toujours des exceptions. L'artiste chansigneuse Laëty se spécialise dans cette catégorie-là et propose des duos avec la comédienne et chansigneuse sourde Delfine Saint Raymond, notamment le chansigne Feminem. Le débit des signes est très rapide pour la seule et bonne raison qu'il y a ici une envie d'exprimer un message. Bien souvent, pour représenter la colère il est possible d'augmenter le débit de paroles, de fait, l'enchaînement de tous ces signes semble rapide au même titre qu'un locuteur signant s'exprimant de façon colérique. Le choix de ne pas recourir à l'iconicité ni à la contraction de signes est alors un parti pris et apporte un nouvel aspect visuel sémantique où paradoxalement chaque signe a sa valeur autant que chaque mot est pensé malgré la vitesse du « flow³⁵ » ; pourtant le rap ou les chansons engagées ont tout de même recours à l'image et à la métaphore. Soulevons-nous donc-là une idée d'efficacité militante ?

Le balancement du corps, ici, est assez identique à celui des chanteurs de rap, la gestuelle est plus sèche, plus agressive et nous remarquons aisément que la labialisation de certains mots accompagnent les signes. A l'instar de Signmark, dans le clip de son titre *Talk To The Hand*³⁶, le rappeur sourd labialise certains mots en même temps que ses signes. Nous pourrions alors supposer deux procédés : le premier étant celui qui est propre aux clips

³⁵ Flow est un emprunt de l'anglais, qui dans ce contexte musical signifie le flux, le rythme avec lequel le rappeur débite ses paroles.

³⁶ Signmark, « *Talk To The Hand* », tiré de l'album *Breaking The Rules*, Warner Music Group, 2010, chaîne YouTube Signmark prod, clip vidéo publié le 12/02/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AZF0vZS8kKE> consulté le 28/04/2018

musicaux où les chanteurs labialisent leurs paroles pour être synchrones avec la chanson afin de raccorder ce que le spectateur voit et entend pour l'inciter à chanter les paroles ; le second procédé, lui, peut être considéré comme typique de la culture sourde, car en langue des signes, chaque signe recouvre plusieurs termes appartenant au même concept sémantique, de ce fait, pour que le locuteur LS exprime un terme précis parmi les synonymes possibles dans un concept, il va tenter de labialiser le mot ou le nombre de syllabes de ce même mot tout en effectuant le signe. Il semble alors pertinent de poser cette hypothèse opposant l'esthétique et la linguistique.

4. Chanter et chansigner simultanément

Il existe une autre forme plus rare, dont la pratique est *a priori* exclusive aux entendants dans la mesure où il s'agit de chanter et de chansigner en simultané. Pour pratiquer cette forme le chanteur/chansigneur doit dissocier les paroles des signes car si la traduction est bonne, les structures linguistiques sont différentes et demandent au cerveau de se concentrer sur deux formulations différentes de phrases en même temps. Or, cela n'est pas naturel pour l'homme, ni même pour les bilingues car automatiquement l'une des deux langues prendra le dessus et forcera l'autre langue à se coller sur la structure de la dominante. Lorsque j'étais en licence de traduction en langue des signes, parler et signer en simultané nous était très fortement déconseillé : le processus de traduction requiert beaucoup d'énergie cognitive et diviser cette ressource n'amène qu'à la fatigue voire à la perte du sens³⁷ de la phrase dans l'une des deux langues. Bien entendu, chanter n'est pas traduire, en revanche, chanter c'est interpréter un message, un sens. L'énergie cognitive utilisée pour interpréter et ressentir chaque parole, peut difficilement être répartie également entre les deux langues, d'autant plus que l'une est vocale et l'autre corporelle³⁸.

³⁷ Gaëlle Eichelberger, conférence « Dans la peau d'un interprète-traducteur », JMS Toulouse, Théâtre des Mazades, 30/09/2017

³⁸ Les langues orales utilisent seulement l'hémisphère gauche du cerveau pour comprendre et s'exprimer tandis que la langue des signes génère de l'activité dans les deux hémisphères, dans la mesure où celle-ci prend en compte des données topographiques, corporelles et visuelles.

(Source : Aliyah Morgenstern, « Introduction à la Langue des Signes Française : La place du Sourd et de sa langue en France » p.11, La Clé des langues, Lyon, http://cle.ens-lyon.fr/fichiers/languedessignesfrancaise_1215177744546.pdf?lang=fr consulté le 28/04/2018)

Charles Aznavour et Liza Minnelli ont chanté et chansigné *Quiet Love*³⁹ ensemble pour la première fois sur la scène du Palais des congrès de Paris en 1991, chacun dans sa langue des signes respective (LSF et American Sign Language). Il s'agit ici certes d'un des premiers chansignes alliant deux langues des signes différentes à cette époque sur la scène musicale française, ce qui est une belle avancée culturelle ; seulement, le point de vue de la traduction et de linguistique, la syntaxe des signes est collée à celle des paroles. Le chansigne n'est donc pas vraiment compréhensible et les signes plutôt maladroits bien qu'ils soient effectués en rythme. Nous pouvons facilement comprendre ici que la langue des signes n'est qu'un outil visuel décuplant les émotions et que l'ouverture à la communauté sourde est quasiment feinte. Cette instrumentalisation des LS est certainement une pratique à dénoncer. L'apprentissage d'un chansigne « français-signé »⁴⁰ peut être plutôt simple à partir du moment où le cerveau peut facilement assimiler une parole à mouvement non-porteur de sens ou portant le même sens que celui porté par la voix. Liz Cherhal, lors de sa tournée de promotion pour son troisième album *Alliance*⁴¹, chante et chansigne en même temps à deux ou trois reprises, en respectant la syntaxe des deux langues, du coup, dans ce cas, la syntaxe des signes n'est pas collée aux paroles.

Curieux et surpris de voir cela pour la première fois, je suis allé rencontrer l'artiste à la fin de son concert pour lui demander comment elle a pu arriver à chanter et chansigner en simultané. Elle m'a répondu qu'elle avait de l'expérience en tant que chorégraphe et que les signes étaient pour elle une chorégraphie qu'elle avait apprise par cœur. J'en ai déduit qu'elle avait dissocié ses signes de la sémantique qu'ils portaient pour laisser la voix interpréter davantage les émotions, et vice versa. Il est alors complexe de maintenir l'interprétation du chansigne et du chant au même niveau sans en laisser une de côté, à moins de s'entraîner longuement pour passer l'une des deux (voire les deux) en automatisme dans le but de donner l'illusion de maîtriser les deux.

C'est en ce point que je m'interroge, notamment sur le plan de niveau de pratique de langue des signes, puisque moi-même pratiquant le chansigne avec les comédiens chansigneurs de *Gardiennne des Pages* en répétition, il m'arrive souvent de me confronter à ce problème-là et d'avoir plus de difficultés. Il m'est compliqué de m'exprimer dans les deux

³⁹ Charles Aznavour & Liza Minnelli, « *Mon Emouvant Amour - Quiet Love* (Paris 1991, HD) », tiré du *Récital* (1987), live au Palais des Congrès, 1991, publié sur YouTube sur la chaîne de Wladi Plus, le 23/02/2016 <https://www.youtube.com/watch?v=0fVYw14Cy38>, consulté le 28/04/2018

⁴⁰ Français-signé fait référence à une traduction littérale où les signes collent la structure grammaticale du français au détriment de celle des langues des signes.

⁴¹ Liz Cherhal *Alliance*, Little Big Music, France, 02/03/2018

langues en même temps, je pense qu'il y a une corrélation entre les niveaux d'apprentissage de langues et la capacité de dissocier son interprétation vocale et signée. A mon avis, plus je connais la langue des signes, moins il est facile de m'acquitter de sa structure lorsque je m'exprime en même temps en français à l'oral. Au plateau, lorsque je m'adresse aux comédiens, je dois toujours m'exprimer dans un premier temps en signe, puis à l'oral, ou l'inverse, mais jamais les deux en simultané. Je fais également parfois appel aux comédiens interprètes de la troupe pour communiquer plus rapidement. Je tiens à rappeler que cette forme de chansigne est principalement vouée aux entendants pratiquant la LS. Or, certains sourds peuvent utiliser leur voix en même temps que leurs signes. Cependant, il est extrêmement rare qu'ils chantent et qu'ils chansignent simultanément. Leur surdité, si elle est de naissance ou plus ou moins profonde, fait qu'ils ne peuvent pas aisement s'ajuster sur l'harmonie de la m lodie⁴². De fait, le chant devient plutôt propre aux entendants et désintéresse souvent les sourds. Ainsi, si j'apprends la langue des signes depuis peu (du moins, pas suffisamment pour l'avoir intégrée), il me sera plus aisé d'apprendre les signes pendant que je chante. Comme souligné avec les cas précédents, la langue des signes sera utilisée comme un outil visuel et donc interprétée comme une chorégraphie au profit de l'interprétation chantée. De fait, la dissociation des interprétations vocales et signées sera plus facile car la LS perd de sa signification au profit de son caractère visuel, elle prend presque pour modèle la danse, où le « donné à voir » est quasiment considéré et travaillé comme des mouvements dansés ; ce qui nous ramène à la relation d'instrumentalisation.

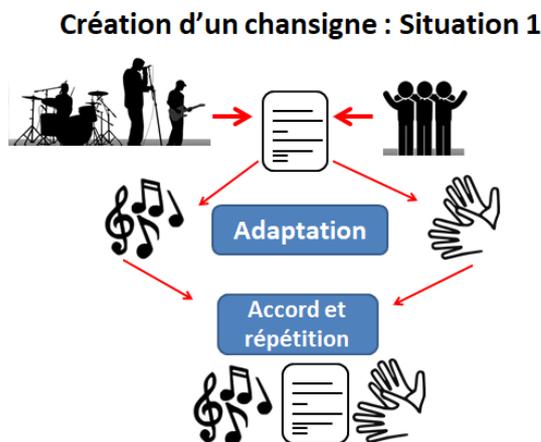
B) Enjeux des interprétations

1. *Structurer le rapport au texte/paroles*

Interpréter un chansigne demande au chansigneur d'avoir des bases bien solides en langue des signes pour que le sens soit bien porté tout en évitant les erreurs de traduction ou les contre-sens. Il en va de même pour un musicien et sa pratique de l'instrument. La création d'un chansigne peut avoir trois variantes, comme nous l'avons souligné dans l'introduction, il est possible d'obtenir une relation dialogique entre le texte, la mélodie et les paroles. Lors de

⁴² Les fréquences perçues par les sourds ne couvrent que les premières des huit bandes de la gamme des fréquences sur lesquelles la mélodie d'une chanson peut se propager. (cf. III/ La visualité de la musique, C) *la matière du son vue sous un autre œil*, 2. *Le spectre sonore*)

la quatrième édition des conférences M.U.S.E au Metronum à Toulouse⁴³, Cyril Claudet, un chansigneur du groupe So Hipster a pu présenter trois schémas de situation de création d'un chansigne :

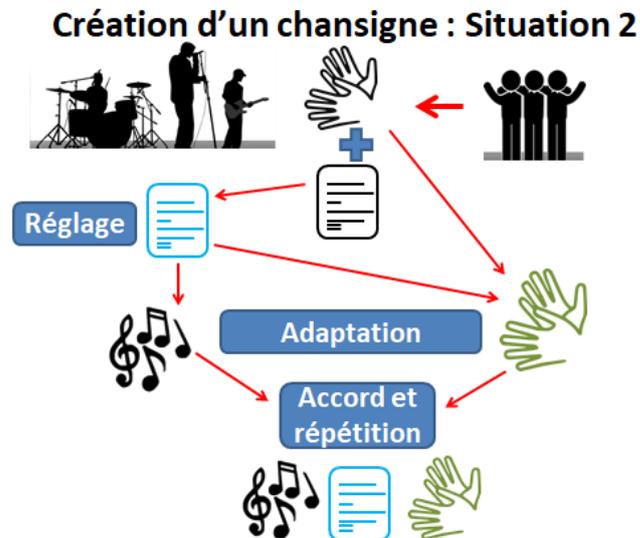


Dans ce premier cas texto-centré, le texte est l'œuvre mère dont va découler l'adaptation musicale et l'adaptation en langue des signes, après un certain temps de répétitions et de raccords, le chansigne pourra être prêt à être interprété. Dans la phase d'adaptation, s'offre alors l'opportunité de composer la mélodie et les signes simultanément, l'une et l'autre pourrait s'influencer et proposer un chansigne où rythmiquement les signes seraient en phase avec la musique. Pour être plus efficace, en mon sens, l'étape de création musicale et de traduction ne devrait pas avoir lieu simultanément : en tant que compositeur et traducteur, la concentration demandée pour ces deux processus n'est pas la même. En effet, même si les brouillons et les ratures font partie des étapes à franchir pour arriver au produit fini, l'avancée de l'un ou de l'autre dépend des compétences d'improvisation (ou d'apprentissage de partitions) des musiciens et de la capacité d'un chansigneur à traduire et interpréter un chansigne. Si un décalage se creuse entre les deux, l'un peut ralentir l'autre et la contrainte qui pourrait rapidement survenir serait celle du temps. Bien évidemment, si vous n'êtes pas concerné par celle-ci, souvent due à l'obtention de dates de représentations, la durée de l'étape d'adaptation peut alors être libre. Cette situation de création de chansigne conviendrait particulièrement à l'adaptation de poèmes, de livres ou de pièces de théâtre. Il m'est d'ailleurs arrivé de suivre ce processus de création, lorsque Joanne Sanlaville, la chanteuse lead du groupe So Hipster, m'a confié quelques-uns de ses textes. Notamment le titre *Rocking Chair*⁴⁴, dont j'ai dû composer la musique dans un premier temps, puis

⁴³ Cyril Claudet *Les mains qui chantent (et le corps qui danse)*, Conférence M.U.S.E « La Musique au-delà de l'oreille – Sour.d.e.s et expérience musicale », le 15/11/2017

⁴⁴ Joanne Sanlaville (So Hipster), *Rocking Chair*, (texte et chansigne : cf. annexe), 2017

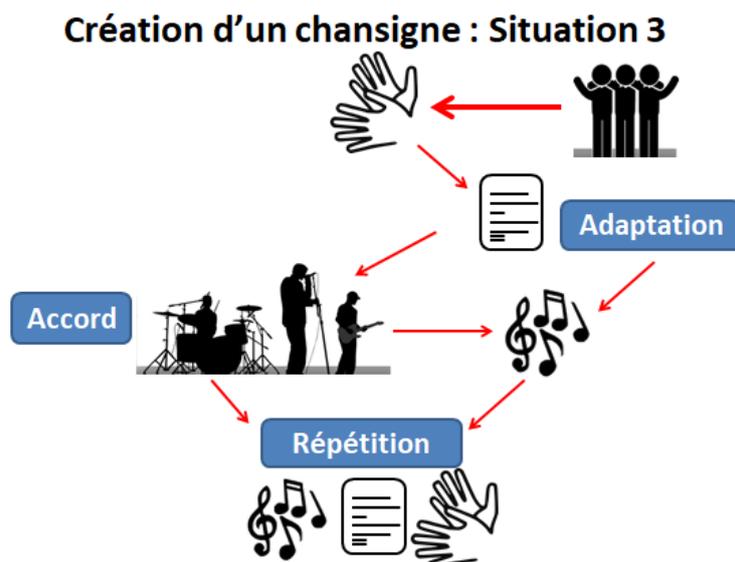
participer à la traduction dans un temps à part (toujours dans les mêmes délais). Nous avons finalement répété tous ensemble pour aboutir à la représentation de ce chansigne deux ou trois fois sur scène.



Dans ce second cas, la création du chansigne découle des signes et d'une traduction écrite. Il s'en suit alors une étape de réglages qui consiste à confronter la structure originale du texte avec celle d'une chanson lambda (composée le plus souvent d'une introduction, d'un couplet, d'un refrain, d'un pont et d'une fin). Libre au compositeur de trouver une structure qui lui convient et qui pourra l'aider à écrire la mélodie du chant et des instruments. Une fois le texte restructuré, l'étape d'adaptation consiste à écrire la mélodie pour les musiciens et à modifier la structure initiale du chansigne selon la nouvelle version pour les chansigneurs. Ensuite, les répétitions peuvent commencer et se poursuivre jusqu'à ce que le chansigne soit prêt. J'ai déjà été confronté à cette situation à nouveau avec le groupe So Hipster, où Cyril Claudet lui-même m'avait proposé deux chansignes dont il était l'auteur des textes, un en français⁴⁵ et un en anglais⁴⁶. Nous avons suivi exactement ce processus de création inconsciemment et il se trouve que pour l'un des deux, nous avons fini par le représenter plusieurs fois sur scène.

⁴⁵ Cyril Claudet (So Hipster), *La danse des mains*, (texte et vidéo : cf. annexe), 2017

⁴⁶ Cyril Claudet (So Hipster), *Aussie Song*, (texte lors de l'étape réglages : cf. annexe), 2017



Enfin, dans cette dernière proposition de situation de création de chansigne d'après Cyril Claudet, la matière mère serait les signes, dont découlerait une adaptation écrite puis une proposition musicale. Ici, contrairement à la situation numéro deux, il n'y a pas de phase de modification de structure du texte, la musique vient s'inscrire seulement par-dessus les signes. Il pourrait s'agir d'un processus de création plus respectueux envers la langue des signes, qui correspondrait davantage aux attentes de la culture sourde car la relation de domination entre le monde des sourds et des entendants dans la société serait inversée : les sourds n'auraient plus à faire l'effort de s'adapter, mais plutôt laisser les entendants s'adapter aux sourds. Cette forme paraîtrait plus politiquement engagée en la faveur du militantisme sourd. Bien évidemment, libre aux artistes de prendre cette interprétation pour un parti pris ou non, car rappelons-le il s'agit avant tout d'une proposition d'organisation de structure de chansons qui peut révéler un positionnement, conscient ou non, politique.

Pour ma part, j'ajouterais une situation de création de chansigne, qui n'est autre que celle de mon processus de création pour *Gardienne des Pages* et *So Hipster*. Sûrement dû au fait que l'apprentissage de la musique fut assez précoce pour moi (à l'âge de 7 ans), la musique est quasiment toujours le premier élément qui constitue mes créations artistiques. Je suis à l'aise avec la pratique instrumentale du piano, mais j'ai pu constater que parmi les deux écoles, à savoir les lecteurs (de partitions) assidus et les compositeurs, ma place était dans la seconde. Lorsque je suis face aux touches du piano, je teste plusieurs séries d'accords jusqu'à susciter la partie créative de mon cerveau et commencer à fredonner voire chanter des phrases inintelligibles en anglais. Je suis plutôt mélomane que parolier, il m'est certes plus aisé de trouver des lignes mélodiques via la voix, cela dit, lorsque je chante en français dans ce contexte-là, j'arrive à percevoir une barrière qui automatiquement me fait réfléchir aux sens

des phrases que j'invente. Le français est ma langue maternelle, je m'exprime avec tous les jours et l'anglais est une langue dont l'apprentissage me fut motivé par la musique et les chansons anglophones ; aujourd'hui, j'associe cognitivement le français à l'élaboration de sens strict et l'anglais, comme outil de création. Ainsi, je compose dans un premier temps la mélodie et les paroles puis dans un second temps, vient la traduction en langue des signes au même moment que l'apprentissage des partitions pour les musiciens. Le tout aboutissant au chansigne final, bien sûr, après un certain nombre de répétitions tous ensemble.

2. La « tradaptation », une étape indispensable

La particularité de la traduction de chansigne est que celle-ci se fait d'une langue orale vers une langue visuelle, ou bien l'inverse selon l'ordre de structuration choisi. Transcrire l'espace sonore en visuel n'est pas ordinaire, il ne s'agit pas d'une traduction habituelle propre aux interprètes LSF. Ici, l'étape de traduction comporte bien plus de détails que nous pouvons le penser au premier abord. Certes, nous pouvons nous inspirer des techniciens lumières qui essaient d'accorder les effets visuels de leurs équipements à l'univers musical, cela dit, ce qui est attendu et recherché c'est l'âme de poète du chansigneur. Emmanuelle Laborit explique, lors d'un reportage pour l'émission *L'œil et la main*⁴⁷, que pour la préparation de son spectacle *Dévaste-moi*⁴⁸ elle n'a pas hésité à demander l'avis à d'autres chansigneurs sourds pour améliorer la visualité et compréhension de ses choix de signes pour ses chansignes. Naître sourd et connaître la langue des signes ne fait pas d'un sourd un comédien ni un chansigneur, il faut être capable de jouer avec les codes et structures propres à la langue des signes dans le but d'avoir sa touche artistique. La traduction de chansigne demande une adaptation culturelle conséquente. Chaque expression propre à une communauté linguistique doit être retranscrite visuellement et corporellement. Pour cela, il faut bien noter les nuances sémantiques des termes employés et saisir le style de l'auteur. La traduction d'une chanson, c'est un compromis ou plutôt un équilibre, entre le sens textuel et le sens musical. Elle prend en compte les rimes, le rythme, la métrique, la découpe, l'accentuation, les jeux de sons dans la mesure où bien souvent en chanson, les mots c'est de la musique et le son, c'est du sens. L'essence même d'une chanson est une inséparable

⁴⁷ Emmanuelle Laborit, *De concert, L'œil et la main*, France TV/ France 5, 2017 <https://www.france.tv/france-5/l-oeil-et-la-main/51055-de-concert.html> consulté le 28/04/2018

⁴⁸ Emmanuelle Laborit, *Dévaste-moi*, mise en scène de Johanny Bert, IVT, 10/11/2017

adéquation entre les paroles et la musique. En langue orale, une traduction qui ne sonne pas, c'est une traduction qui n'a pas de sens. Cependant si elle est réussie, nous utiliserons le terme de « tradaptation ». Claude Poissant s'écrie :

Oui, adapter c'est trahir, et tant mieux. Trahir pour la bonne cause. Pour faire entendre ce qu'on a envie de dire. C'est un travail de mise en scène avant tout. De création et de re-création. En fait, c'est l'auteur qui se sent trahi. L'œuvre est la plupart du temps respectée. Une œuvre n'est jamais morte, elle voyage, elle n'est pas sacrée, sinon c'est la stérilité, la mort du corps théâtral, et la parole s'endort au musée⁴⁹.

Il est important de comprendre qu'en matière de culture et de biens culturels, la tradaptation, quelle qu'elle soit, vise un idéal de compréhension globale sans jamais l'atteindre complètement. Elle est dans une mesure plus ou moins grande, la recreation d'une œuvre. Un bien culturel s'inscrit dans un contexte socio-historique unique et utilise une langue en constante évolution, étroitement liée à la culture de son pays. De fait, un changement de langue entraîne un glissement culturel où le texte s'adapte pour le public d'un autre pays, d'une autre culture en tenant compte du fait qu'il doit faire sens dans les deux cultures en gardant ce caractère ouvert de l'œuvre. Anthony Panetto, jeune « tradaptauteur »⁵⁰ explique que son rôle c'est user de ce que sa propre langue a à offrir, au moins, en faire état pour rendre une subtilité culturelle. Partant de ce principe, il y a une perte et une certaine trahison quand on passe d'une langue à l'autre, mais selon lui, l'idéal que doit viser tout « tradaptauteur », quel que soit son domaine d'application, c'est d'essayer de garder le plus de nuances possibles.

En langue des signes, l'adaptation culturelle fait appel au corps et comme nous avons pu le souligner précédemment, le choix du genre musical et de la forme du chansigne peut agir sur le processus de traduction, dans la mesure où s'offre au chansigneur la possibilité de puiser plus ou moins loin dans les structures de grande iconicité. Après plusieurs années de recherches Christian Cuxac, linguiste français, directeur de recherche et professeur à l'Université Paris-VIII, a choisi de regrouper l'ensemble des structures de grande iconicité sous le nom de transferts⁵¹. Marie Anne Sallandre indiquera que :

⁴⁹ Poissant Claude, « Adapter : Le choix de trahir ». *Jeu*, (56), 69– 72, 1990.

⁵⁰ Tradaptauteur est un mot-valise créé par Anthony Panetto qui réunit le métier de traducteur, adaptateur et auteur. Lien vers son site internet <https://www.anthony-panetto.fr/> consulté le 30/04/2018

⁵¹ La première utilisation du terme transfert date de 1983 et représente un grand tournant dans l'histoire de LSF en France.

(Source : *Esquisse d'une typologie des langues des signes*, Autour de la Langue des Signes, 35-60. Journées d'Etudes n° 10, UFR de Linguistique Générale et Appliquée, Université René Descartes de Cuxac en 1985).

L'opération de transfert est le passage de l'univers de l'expérience perceptivo-pratique à un univers du dire. Faire un transfert c'est dupliquer une expérience réelle ou imaginaire et tenter de la reproduire dans l'espace de signation. C'est avant tout un transfert d'univers : on passe du monde de l'événement (à quatre dimensions : trois dimensions de l'espace et dimension du temps) à celui de la narration (également à quatre dimensions pour les langues des signes). Le transfert est donc une opération qui, actualisant une visée illustrative, consiste à changer d'univers dans une optique duplicative⁵².

Grâce à ces transferts, le chansigneur peut jouer sur les émotions qu'il veut transmettre, il peut créer des jeux de mots en jouant avec les paramètres de la LSF, notamment avec la durée, la fréquence et la vélocité. Il peut également fusionner des signes pour retranscrire une métaphore ou tout simplement raccourcir la durée en s'assurant de ne pas perdre l'intelligibilité de ses phrases. Il arrive parfois que la proposition en signes dure moins longtemps que le chant et/ou la mélodie, ainsi la tradaptation doit être revue pour corriger l'isochronie intérieure du chansigneur asynchrone à la musique. Car notons-le bien, dans la majorité des cas, une traduction en langue des signes vers une langue vocale (et inversement), dure plus longtemps qu'une traduction d'une langue vocale vers une autre, dans la mesure où elle engage l'entièreté du corps et demande à l'interprète de spatialiser son discours en quatre dimensions.

3. *Comment interpréter en langue des signes les éléments qui constituent la musique ? La mélodie, le chant, le tempo et le rythme*

La tradaptation est certes une étape indispensable au processus de création de chansigne, mais le texte ne constitue pas l'intégralité du sens d'une chanson : la musique et tous les éléments qui la constituent en portent également. Être chansigneur confirmé suscite un minimum d'intérêt pour la musique et les émotions qu'elle peut véhiculer. S'il n'a aucune base rythmique ni aucune idée des caractéristiques des différents genres musicaux, il risque de passer à côté d'un champ sémantique qui parfois en dit plus long que le texte. De fait, il devra décomposer la musique de la chanson en son genre, sa mélodie, son chant, son tempo et son rythme. Commençons par le genre, il est important de noter que chaque genre musical porte une histoire et est lié à une culture qui parfois peut être propre à un pays ou s'étendre à

⁵² Marie-Anne Sallandre, « Va et vient de l'iconicité en langue des signes française », *Acquisition et interaction en langue étrangère* [En ligne], 15 | 2001, mis en ligne le 09 novembre 2010, <http://journals.openedition.org/aile/1405>, consulté le 30/04/2018.

une communauté culturelle plus large. Par exemple, le jazz est une musique de métissage, il s'est formé à partir de plusieurs styles de musique différents. Il continue d'évoluer et d'être influencé par d'autres musiques, comme le rock, la musique électronique, etc. Le jazz est un genre musical qui est né aux Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle et qui a permis l'affirmation de la communauté afro-américaine⁵³. L'une de ses principales caractéristiques est d'utiliser l'improvisation et de donner une grande place au rythme et une harmonie nouvelle. Le chansigneur confirmé devra dans un premier temps s'imprégner du contexte historico-social de cet univers puis analyser l'harmonie et la mélodie dans un autre temps.

L'analyse de la musique attendue par le chansigneur confirmé ne doit pas être aussi exigeante que celle qu'un musicien pourrait fournir. Cela dit, s'il est capable d'identifier les instruments c'est un atout car chaque instrument dégage un contexte historique et culturel. Prenons un exemple atypique : le koto est un instrument à cordes pincées utilisé en musique japonaise traditionnelle, notamment dans le kabuki et le bunraku, originaire de Chine. Il fut introduit au Japon entre le VII^e et le VIII^e siècle et était joué principalement à la Cour impériale. Dans une chanson cet instrument peut facilement avoir une ligne mélodique en solo et c'est à cet instant précis que le chansigneur confirmé doit reproduire visuellement ce qu'il entend. Ici, l'aspect asiatique et impérialiste peut être interprété via la posture du corps et l'expression du visage en plissant ses yeux comme les yeux bridés du peuple japonais. La langue des signes peut parfois être caricaturale et le chansigneur confirmé ne doit pas en avoir peur car il s'agit d'un procédé de grande iconicité consistant à l'activation dans le domaine du discours d'une visée illustrative (iconicisatrice) lorsque la dimension donnée à voir est présente⁵⁴. Amber Galloway Gallego explique⁵⁵ par exemple que la basse produit un son gras et rond ; pour le retranscrire, elle choisit d'allier les caractéristiques de l'obésité (gonfler les joues, espace de signation plus large et une gestuelle plus lourde) avec le style de jeu (slap, wahwah). Pour finir de compléter cette retranscription de l'instrument, elle modifie l'emplacement initial du signe [BASSE] en fonction de la hauteur des notes : plus nous approchons des graves, plus l'emplacement du signe sera relativement bas et vice versa. Ainsi, le chansigneur confirmé devrait distinguer si la ligne mélodique lead est plutôt aiguë ou grave et la placer dans un repère à trois dimensions, tout en adoptant la posture du

⁵³ Gérard Montarlot, *Le Jazz et ses musiciens*, Hachette, 1963

⁵⁴ Christian Cuxac « La langue des signes française », *Les voies de l'iconicité*, Ophrys, Faits de langue n°15-16, Paris, 2000 ; M-A Sallandre, « Va-et-vient de l'iconicité en langue des signes française », *Acquisition et interaction en langue étrangère*, 2001.

⁵⁵ Amber Galloway Gallego, « How sign language innovators are bringing music to the deaf », YouTube, Vox 21, mars 2017, https://www.youtube.com/watch?v=EuD2iNVMS_4, consulté le 26/04/2017

musicien qui pratiquerait l'instrument joué et, si possible, interpréter les nuances de jeu (piqué, lié, crescendo, decrescendo...).

L'interprétation du chant en chansigne compte beaucoup de détails qui dépendent de l'interprétation du chanteur. En effet, celui-ci peut interpréter une chanson en modulant sa voix comme bon lui semble : chanter en voix de tête ou de poitrine pour que le son produit soit plus ou moins fort, augmenter ou ralentir le débit des paroles, choisir des moments plutôt parlés que chantés, etc. Au fil des années, nous avons pu remarquer que de nombreuses émissions de concours de chant diffusées à la télévision, à l'instar de *The Voice*⁵⁶, invitent fortement les chanteurs candidats à proposer des versions revisitées de chansons, où ces derniers doivent jouer avec les sonorités du texte et modifier la prosodie en faveur de leur voix. Le timbre d'une voix peut décupler les émotions que véhicule une chanson, mais l'inverse peut tout autant se produire. Le chansigneur confirmé devra prendre en compte ces paramètres et devra par exemple paraître plus minutieux dans ses signes si le chanteur murmure et inversement, si ce dernier chante très fort, le chansigneur devra logiquement agrandir son espace de signation en augmentant l'ampleur de ses signes.

Le tempo et le rythme sont des éléments constituant la musique qui fonctionnent en synergie. Ils influent obligatoirement sur les musiciens, les chanteurs et les chansigneurs dans la mesure où une chanson nécessite une vitesse d'exécution commune pour être correctement interprétée. Dans les partitions, le tempo peut être donné par un terme évocateur ou descriptif, en italien ou en anglais, il est souvent indiqué depuis le début du XIXe siècle en nombre de pulsations par minute⁵⁷. Le tempo se distingue en musique des « temps » qui sont les unités métriques de la musique mesurée. Il se distingue également du « temps » qui désigne l'écoulement temporel entre deux pulsations, c'est ainsi qu'un tempo rapide détermine des temps courts tandis qu'un tempo lent détermine des temps longs⁵⁸. Dans une partition, le marqueur de tempo se situe au-dessus de la première mesure, tout comme les autres indicateurs indispensables à la lecture, comme le rythme, la tonalité, les clés...

⁵⁶ *The Voice : La Plus Belle Voix*, plus communément « The Voice » est une émission de télévision française adaptée de l'émission musicale néerlandaise *The Voice of Holland*. L'émission est un télé-crochet musical produit par Shine France et est réalisée par Tristan Carné et Didier Froehly, sa première diffusion sur TF1 date du 25 février 2012.

⁵⁷ Dir. Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Article « Temps », Paris, Robert Laffont, 1988

⁵⁸ Jacques Siron, *La partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure, 1992, p. 143

Andante grazioso (♩ = 120)

59

Le chansigneur confirmé devra s'imprégner de ce tempo pour le faire transparaître avec son corps, notamment grâce à un balancement régulier s'alignant sur la même vitesse. Ce procédé vise à annihiler l'isochronie intérieure du chansigneur qui pourrait interférer sur l'exécution commune de la musique (seulement s'il y a des musiciens, sur une bande-son aucun impact n'est possible), de fait, une écoute répétée et un travail de synchronisation deviennent inévitables.

Evelyn Glennie, musicienne professionnelle sourde, explique lors d'un *Ted Talk*⁶⁰, que l'interprétation d'un musicien véhicule du sens selon sa pratique de l'instrument et ce, en gardant le même tempo. C'est ici que le rythme se démarque du tempo, il est l'organisation dans le temps des événements musicaux, il comporte tous les éléments permettant de repérer une structure temporelle, à savoir : l'espacement, la durée et l'accentuation des sons musicaux⁶¹. La perception d'un rythme musical implique donc une forme de répétition de la structure⁶². En musique, le rythme détermine la durée des notes et le moment où l'on doit les entendre. Le chansigneur confirmé doit ainsi identifier dans une chanson si telle ou telle partie musicale est plus ou moins rythmée et devra alors paraître aussi dynamique que la musique l'est.

⁵⁹ Mozart W.A, « Sonate XI », les deux premières mesures. Le tempo est Andante grazioso, c'est-à-dire « ♩=120 ».

⁶⁰ Evelyn Glennie, *How To Listen*, conférence Ted Talk, Monterey California, février 2003, https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_shows_how_to_listen?language=fr consulté le 15/03/2018

⁶¹ Lisa Florenne, « Rythme (musique) : par Étienne Souriau (1892-1979) », dans *Anne Souriau : Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 (première édition 1990) p. 1334

⁶² Joseph Delaplace, « L'invention par le rythme : Répétition, stratification et organisation de la vitesse comme fondements structurels chez quelques compositeurs du XXe siècle », dans *Rythme*, Observatoire musical français, 2005, p. 89-100.

C) Fiction & réel : rapports de forces entre les langues

1. *La fiction des rapports entre culture sourde/entendante*

Les rapports entre culture sourde et culture entendante ont suscité un grand intérêt dans mes pratiques artistiques bilingues, où j'ai décidé d'intégrer des rapports plus ou moins fictifs dans ma création *Gardiennne des Pages*. J'ai articulé deux mouvements bien distincts, un monde réaliste allié à une écriture blanche et un monde ésotérique où l'écriture est lyrique. Dans le premier mouvement, un dispositif est placé de manière à faire apparaître deux espaces bien distincts pour rappeler que dans le monde actuel, les sourds et les entendants ne vivent pas en harmonie. La pantomime est léguée aux comédiens s'exprimant en langue des signes et ceux qui s'expriment en langue vocale doublent le jeu uniquement par la voix. Ce groupe-ci occupe donc une place de narration du récit. Pour cela, ils sont positionnés sur le devant de la scène, face au public, légèrement de biais afin de pouvoir tout de même percevoir les signes des comédiens signants. Ensuite, lors du second mouvement au cœur du monde des rêves, j'ai voulu représenter un univers où sourds et entendants se comprennent et vivent en osmose dans le meilleur des mondes. Pour cela, j'ai employé la fameuse méthode des « comédiens jumeaux ». Les comédiens sourds et entendants associent leur jeu sans perdre en fluidité, ainsi il est probable de voir des couples de personnages où le comédien sourd s'adresse au comédien entendant et vice versa.

Ce choix ne m'est apparu que bien plus tard, après un échange avec Karine Saroh, Gilles Jacinto et Renaud Bret-Vitoz, où j'ai pu prendre conscience que mon désir de mettre en avant la communauté sourde pouvait être perçu autrement sur scène et pouvait me desservir. En effet, mon idée de départ était d'attribuer la pantomime aux comédiens sourds et de placer les comédiens entendants sur une estrade en fond de scène afin de doubler le jeu, seulement je ne me rendais pas compte que j'étais en train de refléter et d'accentuer la démarcation réelle entre ces deux mondes. J'ai alors repensé ma création en essayant d'exploiter plusieurs techniques de bilinguisme au théâtre et en tentant de m'attacher au contexte historique/culturel des deux langues grâce à un processus de clarification des places de chaque comédien.

J'ai choisi de jouer sur la synchronisation Voix/Signes en changeant à plusieurs reprises la place du groupe meneur : parfois les voix doivent s'adapter aux signes afin d'exploiter au maximum la fluidité du discours signé (processus courant dans le discours narratif), d'autres fois les signes doivent s'adapter aux voix, dans les moments chantés

principalement, pour favoriser ainsi la fluidité du chant. La synchronicité est un procédé complexe, important et intéressant dans cette forme de pièces bilingues. Comme nous avons pu le voir précédemment, la langue des signes possède sa propre syntaxe, elle se fonde sur des notions exprimées sous forme de concepts. De fait, les phrases signées ont un rythme variable, elles peuvent être plus ou moins longues selon le style d'expression, l'émotion véhiculée, mais aussi la longueur de la phrase initiale. En revanche, les chansons imposent ce schéma-là par leur structure fixe et difficilement malléable, même s'il est plus aisé aux chanteurs de modifier légèrement leur phrasé et leur ligne mélodique comparé aux musiciens qui en général doivent suivre les partitions où l'harmonie est travaillée à la note près. Bien évidemment, il peut y avoir de nombreuses exceptions à la règle. La problématique est la même pour les chanteurs, quand bien même la modification du phrasé, les notes tenues et les fioritures vocales entraînent à coup sûr des discordances sémantiques dans l'interprétation en langue des signes. Afin d'éviter un emprisonnement total des musiciens, lors du processus de composition des chansons de la pièce, j'ai décidé de laisser parfois des parties d'improvisation, notamment pour le morceau *L'Enigme du désert*⁶³. Je n'ai pas écrit de paroles pour laisser place à la danse et au langage musical, ce qui donne une dimension de trilinguisme à la création.

La musique dans ma création *Gardienne des pages* s'inscrit comme étant une troisième langue. La musique s'écrit, se lit et possède une structure complexe s'apparentant à la grammaire d'une langue. La tonalité représente alors la conjugaison employée, les altérations (sauf celles à la clef) sont les exceptions à la règle qui viennent connoter le discours, le tempo et le chiffrage de mesure ne sont autres que le débit de paroles, le style de jeu (pizzicato, piqué, pointé, lié...) incarne les intonations employées, etc. Il est intéressant de noter tout de même que Claude Lévi-Strauss déclare qu'en musique il n'existe *a priori* aucun rapport entre signifiant et signifié dans un système musical. « La musique, c'est le langage moins le sens »⁶⁴ c'est-à-dire un langage dépourvu de relations définies entre signifiants et signifiés mais pourtant muni de vastes possibilités expressives :

Une phrase musicale est constituée d'une succession de sons comme une phrase d'une succession de mots. Ces successions sont dans les deux cas structurées et obéissent à des règles fixées par le système en usage. Cependant, la phrase linguistique donne théoriquement un signifié relativement stable et permet ainsi de communiquer des idées précises. Ce n'est pas le cas pour une phrase musicale qui n'a pas de signification définie, et dont la perception varie en fonction de multiples contingences. Aucun

⁶³ Charly Despeyroux, « *L'Enigme du désert* », *Gardienne des Pages*, 2017

⁶⁴ Claude Lévi-Strauss, « *Tristes Tropiques* », Plon, *Terre Humaine*, 1955

musicien n'est en mesure de donner la signification d'une phrase musicale quand cette même phrase contient un puissant pouvoir d'évocation. C'est confronté à de multiples problèmes méthodologiques que la sémiologie se propose d'interroger le sens du « langage musical », lequel est difficile à formaliser en une grammaire car il existe autant de langages musicaux que de groupes culturels et autant d'interprétations du sens musical que d'individus. Traiter le phénomène musical comme un phénomène linguistique ne permet de soulever qu'une partie du voile du mystère musical⁶⁵.

Dans ma création, les musiciens sont sur scène et jouent *en live*, ils effectuent des déplacements dans l'espace scénique tout comme les comédiens. Pour favoriser la place de la musique dans cette forme de théâtre, j'ai décidé, suite aux conseils de Muriel Plana, de placer les musiciens au cœur du plateau, de manière à ce qu'ils forment un axe central où vient s'articuler les deux autres langues. La musique intervient directement avec les comédiens autant sur leur jeu que sur leurs déplacements. Pour marquer davantage la différenciation entre le monde des rêves et celui de la réalité, les musiciens occupent moins d'espace visuel et sonore, *a contrario*, dans l'univers ésotérique, ils se déploient et viennent accentuer le côté lyrique et mythique de la pièce. Enfin, pour développer la musicalité de la pièce, j'ai choisi de faire un doublage pour chaque personnage de manière à ce que je puisse jouer sur l'évolution de leur identité. Je m'explique : il arrive parfois au théâtre en LSF que le doublage en français soit tenu par une seule voix-off pour tous les personnages d'une seule et même pièce et en suivant cette méthode-là il est plutôt difficile de faire ressortir plusieurs individus (à moins que la personne en charge du doublage soit spécialiste en la matière). Ainsi, dans l'exercice de direction d'acteur j'ai pu travailler les voix afin de faire ressortir les diverses intentions des personnages, un élément qui permet aux spectateurs de saisir des indices pour tenter d'annoncer la couleur des diverses péripéties de la pièce.

2. *En situation de handicap ? La voix d'un sourd en société*

Une culture à part entière, une langue comme une autre. Suite au Congrès de Milan qui s'est tenu à Milan du 6 au 11 septembre 1880⁶⁶, la langue des signes française a connu une période de prohibition conséquente. Durant ces années ce qui existait de la communauté sourde s'évaporait peu à peu. Sans communauté, plus personne n'était là pour perpétuer la culture qui s'y rattachait. Le monde des entendants s'imposait et opprimait celui des sourds.

⁶⁵ David Ledent, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, 2012, <http://journals.openedition.org/lhomme/22970> consulté le 01/05/2018

⁶⁶ Ernest La Rochelle, *loc. cit.*

De ce fait, la communauté sourde s'est fragmentée dans toute la France dans l'espoir de se réfugier. Les sourds se cachaient, ils avaient honte lorsqu'ils voulaient s'exprimer en langue des signes, il ne fallait pas être vu en public en train de signer. De là est née une profonde haine envers le monde des entendants, une partie de la population sourde est alors traumatisée. Le désir de s'affirmer comme étant sourd ne faisait que grandir. Ainsi, revendiquer sa propre culture devenait un rêve de plus en plus convoité. A la fin de la guerre, les tensions se sont légèrement apaisées, mais la communauté sourde n'était pas encore ressoudée comme elle avait pu l'être auparavant. En 1976 le « réveil sourd⁶⁷ » se prépare inconsciemment lors de la rencontre entre Jean Grémion, écrivain, journaliste et metteur en scène français et Alfredo Corrado, artiste sourd américain. Il arrive en France et remarque aussitôt que les sourds ont honte de leur langue et se cachent pour se réunir. Ils décident alors de créer ensemble l'International Visual Theatre (IVT), ils y travailleront longuement afin de lutter pour la requalification de la langue des signes. Ils se consacreront principalement au Théâtre, mais l'IVT développera une politique de recherche linguistique et de pédagogie autour de la langue des sourds. Ainsi, les entendants curieux de cet univers-là pourront alors prendre des cours de langue des signes.

En 1977, le Ministère de la Santé abroge l'interdit qui pèse sur la langue des signes. L'International Visual Theatre fera connaître au grand public de grands noms tels que Emmanuelle Laborit, devenue depuis la directrice de ce lieu, en 1993. Elle a reçu le Molière de la révélation théâtrale pour son rôle dans *Les Enfants du Silence*⁶⁸. Depuis, elle est, en quelque sorte, l'ambassadrice des sourds. Ses participations filmographiques sont très nombreuses, elle enchaîne les rôles au cinéma comme au théâtre. On y compte également Levent Baskardes, un comédien, poète, réalisateur, dessinateur et metteur en scène sourd. Né en Turquie, il se passionne pour le cinéma, il rêve de devenir acteur, seulement sa vie scolaire est un échec total. Il décide alors d'apprendre le dessin et le mime, mais ce n'est qu'à partir de 1973 qu'il fera du théâtre à Istanbul. En 1980, il participe à la pièce *Les Enfants du silence* de Jean Dalric. Ce dernier l'informe de l'existence de l'International Visual Theatre, après quoi il s'empresse de trouver un travail pour pouvoir s'installer en France et jouer dans de nombreuses pièces. Par la suite, de nombreuses associations de sourds ont permis l'accès aux cours de langue des signes au public néophyte entendant. Au fil du temps, toutes ces

⁶⁷ André Minguy, *Le Réveil Sourd*, intervention datant du 03/12/2014 <https://etusourdes.hypotheses.org/100> consulté le 04/05/2018

⁶⁸ Mark Medoff, *Les Enfants du Silence* (titre d'origine *Children of a Lesser God*), adaptée en français et mise en scène par Jean Dalric, Jacques Collard et Levent Baskardes, 1980.

formations, ces films, ces pièces de théâtre et l'engagement de ces associations, ont été des vecteurs d'une meilleure reconnaissance des droits des personnes sourdes.

La scène, pour les comédiens sourds, représente un espace d'affirmation culturelle et un terrain d'engagement politique. Marie Astier, s'étant intéressée à la question du handicap au théâtre, a rédigé l'article « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental⁶⁹ », dans lequel elle explique que le handicap est toujours un problème pour la majorité. Il serait l'un des tabous les plus prégnants de nos sociétés contemporaines et la relation au handicap est une des choses les plus impensées de notre époque car nous tous n'y avons que très peu travaillé ou réfléchi.⁷⁰ Nous avons l'habitude de traiter la surdité comme un handicap. Or, la déficience auditive n'est pas motrice, les sourds ne devraient pas être considérés comme non-« valides » ni même être stigmatisés. L'écart entre le réel d'une atteinte sensorielle et les effets supposés sur le sujet est non pas à gommer de manière réductrice mais à conserver dans la singularité existentielle qu'il recèle. En produisant la vocalisation comme norme, le sourd est poussé du côté de l'anormal⁷¹. Dans notre société, les mentalités d'aujourd'hui s'attendent à ce que le handicap soit éventuellement théâtralisable dans le cadre d'une pratique amateur ou thérapeutique, mais certainement pas dans le cadre d'une pratique professionnelle. Cela dit, nous avons vu qu'en ce qui concerne les sourds et leur culture, la voix du sourd face à celle des entendants fait écho. C'est alors un antagonisme voix sonore/voix gestuelle, « parole contre geste », qui constitue le terrain sur lequel s'échangent les « arguments » déterminant les deux positions en matière d'éducation des enfants sourds : l'oralisme et le gestualisme.

Cet ensemble de phénomènes, que nous nous sommes ainsi attaché à décrire sous l'intitulé général du « malaise » face au sourd, nous semble prendre tout son sens et toute sa cohérence de ce qu'un enjeu pulsionnel, un enjeu de jouissance donc, enjeu inconscient autour d'un objet bien particulier, la voix, s'y trouve impliquée.⁷² La voix est un enjeu pulsionnel, la voix est l'objet d'une pulsion. Le sourd, soit par ses émissions vocales « brutes » dont le caractère inarticulé les range au plus près du cri, soit par la corporéité silencieuse de ses gestes, possède la particularité de présenter à l'entendant l'objet-voix, la dimension pulsionnelle de la voix. Il se trouve donc dans une position tout à fait paradoxale

⁶⁹ Marie Astier, *Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental*, Fabula LHT n°19, octobre 2017

⁷⁰ Propos recueillis par Gilles Amalvi, programme des éditions 2012 et 2013 du festival d'Automne à Paris.

⁷¹ Meynard, André, « Les preuves de surdité : l'autre dit sourd ». Dans *Quand les mains prennent la parole : Dimension désirante et gestuel* (pp. 39-89). Toulouse, France : ERES, 2002

⁷² Michel Poizat, *La Voix sourde : La société face à la surdité*, Paris, Editions Métailié, 1996

mais fondamentale dans ses effets : se présenter comme possédant et comme possédé.⁷³ La surdité est un rapport, à son terme maintenant, nous voyons que la voix aussi en est un, en sa dimension objectale. Plus exactement, la voix n'existe comme objet, enjeu de tant de passions, enjeu de cette pulsion que nous nous sommes attaché à décrire seulement dans le cadre d'un rapport : comme un rapport à la voix, rapport aux signes.⁷⁴ Les sourds s'approprient alors la scène des théâtres à commencer par celle de l'IVT et promeuvent leur culture dans le but d'être reconnus comme des comédiens authentiques.

3. *Le chansigne au théâtre ? une nouvelle dramaturgie*

Nous avons pu voir que le chansigne est une forme artistique qui se pratique lors de concerts, mais aussi sur le net, via des enregistrements vidéo. Cela dit, au théâtre nous pouvons également en retrouver dans plusieurs genres, notamment dans le théâtre musical. Nous savons pertinemment que la chanson et le théâtre sont compatibles et ont même donné naissance à de nouvelles formes telles que la comédie musicale et le théâtre musical. La comédie musicale a vu ses débuts au XX^e siècle, elle est née du ballet, de l'opéra, de l'opéra-bouffe et plus particulièrement de l'opérette. Le terme de « comédie » est à prendre au sens large dans la mesure où les thèmes de la comédie musicale peuvent être tragiques ou légers. Ainsi, depuis une vingtaine d'années, les appellations de théâtre musical ou spectacle musical sont préférées. Le théâtre musical désignerait, d'une manière plutôt contestable, un courant de la musique contemporaine où le « musical organise et justifie le théâtral⁷⁵ ». Il peut également être employé pour décrire un genre ouvert de spectacle comprenant musique, chansons et chorégraphies. Face à ces deux propositions, j'ai décidé de penser ma création *Gardiennne des Pages* comme appartenant au genre théâtre musical, où la musique viendrait se mêler à deux langues, l'une visuelle et corporelle, puis l'autre orale aux sonorités mélodieuses. Nous pouvons alors nous demander quelle place la langue des signes occuperait dans ce genre théâtral.

Ici, la musique, le chant, la danse, les langues, les signes dialoguent ensemble et fonctionnent en synergie. Dans cette forme-là, les chansignes peuvent prendre toute une autre

⁷³ Michel Poizat, « *Le sourd et la diva* », *La Voix sourde : La société face à la surdité*, Paris, Editions Métailié, 1996, (p. 210-226)

⁷⁴ Michel Poizat, « *D'un sourd à l'autre* », *La Voix sourde : La société face à la surdité*, Editions Métailié, 1996, (p. 272-275)

⁷⁵ Giner Bruno, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995

dimension et raconter une histoire tout au long d'une pièce. Ce n'est plus un simple défilé de chansons comme une setlist en concert, mais il s'agit plutôt de lier les chansignes entre eux grâce à de nouveaux éléments, tels que la narration, la danse, les personnages, les dialogues, etc. Dans un concert, les signes apportent une dimension visuelle innovante, seulement notre société audio-centrée fait que nous conditionnons l'écoute musicale comme une écoute purement sonore tout en délaissant les aspects visuels pour les illustrations d'albums et les concerts. Il faut savoir que l'industrie musicale a adapté le concept de l'illustration d'un album pour en faire un de ses principaux outils marketing : une image carrée représentant l'artiste et sa musique. La couverture d'album représente souvent un mode de vie et c'est pour cela qu'elle a tant d'impact sur notre société, elle a commencé à influencer la mode, la politique et l'identité sociale⁷⁶. Comme en grande iconicité, dès lors que l'aspect « donné à voir » est présent, la vision mentale se joint au concret et l'être humain est friand de connexions entre ces deux niveaux pour se situer dans le monde qui l'entoure.

J'ai toujours été fasciné de constater cela avec le public lors des différentes scènes sur lesquelles j'ai pu monter avec le groupe So Hipster et d'autres groupes de musique. Il y a un changement de mode d'écoute entre le modèle habituel des concerts pop et celui du théâtral. L'écoute du public est complètement opposée lors de prestations ordinaires et de prestations signées : dans le premier cas, le public lambda peut applaudir, danser, chanter, claquer des doigts, tout ce qui est du ressort de l'interaction avec le groupe ; mais dans le second cas, si nous reprenons ce même public lambda, nous remarquerons qu'il restera silencieux tout le long de chaque chanson par fascination des signes, un peu comme si la télévision venait de s'allumer et que tout le monde devait se taire pour écouter. Dès que l'écoute visuelle est stimulée, le public se calme, ce qui dessert les musiciens lors des moments de recherche d'interactions avec celui-ci. Au théâtre nous n'avons pas cette différence-là, dans la mesure où les spectateurs lambda, se rendent au théâtre pour voir une pièce et non pas écouter une pièce. Il y a toujours une pudeur de la part de ces derniers quant à se lever, bouger, faire du bruit, de peur de déranger les spectateurs voisins, voire les comédiens. Alors la langue des signes sur la scène d'un théâtre fonctionne plutôt bien avec un public lambda, dans le sens où le spectateur est déjà en condition de visionnage, qu'il y ait des signes ou non, son attention est déjà captivée.

⁷⁶ Brandon Miller, *L'importance de votre couverture d'album*, Imusician, 21/01/2015

Naît alors une nouvelle dramaturgie de théâtre musical bilingue, qui, nous l'avons remarqué, selon les œuvres bien évidemment, peut être appréciée par tout public : petits et grands peuvent y retrouver des chansignes de reprises ou de créations. En effet, d'un côté, il y a des contes qui sont adaptés en LSF et joués en live par des musiciens sur scène, tels que *Maman Chaperon*⁷⁷ ou encore *Goupil*⁷⁸, mettant en scène des personnages s'exprimant en LSF et doublés en français. D'un autre côté, il y a les cabarets mettant en scène la sulfureuse chansigneuse Isabelle Voizeux dans *Elle a tant...*⁷⁹ aux côtés de Colombe Barsacq, mais encore Emmanuelle Laborit dans *Dévaste-moi*⁸⁰, un spectacle aux nombreux costumes et aux textes sensuels frôlant l'érotisme. Dans ma création j'ai décidé d'aborder des sujets qui touchent autant les adultes que les plus jeunes, pour que ce spectacle paraisse didactique à tous les niveaux. Ma dramaturgie, a été pensée et retravaillée avec les conseils de Salomé Michaux, dans le but de placer selon le modèle du Song brechtien, les chansignes au cœur d'une intrigue et d'en faire des péripéties pour mes personnages voire même des résolutions. La narration est ainsi façonnée de manière à allier musique, danse et dialogues. Ainsi, la langue des signes se mariant bien avec le théâtre, le chansigne suit le pas, notamment dans le genre du théâtre musical où les signes et la corporéité qui s'en dégage font appel à un tout nouveau dispositif, qui est la chorésigne.

⁷⁷ Geneviève Rando, *Maman Chaperon*, Mise en scène de Nathalie Marcoux, adaptation du conte de Charles Perrault, *Le petit chaperon rouge*, 09/06/2016, lien YouTube publié sur la chaîne de la compagnie « les 13 lunes », le 12/05/2016, https://www.youtube.com/watch?v=VKj7QwYm0_E, consulté le 30/04/2018

⁷⁸ Les Compagnons de Pierre Ménart, *Goupil*, mise en scène de Nicolas Fagart, décembre 2014, lien YouTube publié sur la chaîne de « Scèneetgironde », le 18/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=zOoV643EU70> consulté le 30/04/2018

⁷⁹ Compagnie Rayons d'écrits, *Elle a tant...*, Mise en scène de Michel Trillot, mai 2014, lien YouTube publié sur la chaîne « CRÉ - Compagnie Rayon d'écrits », le 11/06/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=kemrYmXqbhk> consulté le 30/04/2018

⁸⁰ Emmanuelle Laborit, *Dévaste-moi*, mise en scène de Johnny Bert, IVT, 10/11/2017

II/ Le corps en mouvement, des signes : des chorésignes

A) Une nouvelle écriture de l'espace

1. *S'exprimer en signes sur un plateau : une chorégraphie continue*

La langue des signes emploie l'intégralité du corps, de ce fait, lorsqu'un comédien signant s'exprime dans cette langue, il effectuera un ballet de signes. Indépendamment de son texte, le comédien signant peut s'exprimer dans cette langue au plateau et ainsi être continuellement en mouvement. Flore Broué, la comédienne entendante interprétant le rôle de Nancy dans ma création *Gardiennne des pages*, un jour de répétition, m'a fait la remarque que pendant les moments hors-jeu, le spectacle ne s'était pas arrêté, les signes et les corps en mouvements faisaient qu'une parenthèse s'était ouverte et se refermait dès que le jeu reprenait. Elle a ensuite fait une analogie entre ce qui se passait sous nos yeux et les codes gestuels de la *Commedia Dell'arte*. Rappelons-le, ce genre est apparu avec les premières troupes de comédie avec masques, en 1528⁸¹, où les acteurs masqués improvisaient des comédies marquées par la naïveté, la ruse et l'ingéniosité. Elle tient ses racines des fêtes du rire qui sont à la base de grands carnivals où le comique était principalement gestuel⁸². Le masque couvrant le visage, totalement ou partiellement, oblige donc l'acteur à effectuer un important travail gestuel afin de s'exprimer. L'acteur, par ses gestes, ne doit donc pas entrer en contact avec le visage, malgré les traits fixes des masques, il peut parvenir grâce à une certaine position ou geste, à exprimer différents sentiments et donner l'illusion de vie du masque. C'est pourquoi l'acteur qui souhaitait "maîtriser" son masque devait réellement apprendre à le connaître, à se connaître, et faire corps avec l'objet.⁸³ La langue des signes puisant dans les mimiques, l'intégralité du corps et les émotions qui défilent aux rythmes des différents concepts exprimés, l'analogie semble être pertinente. D'autant plus que les sons émis par les signes et le comédien signant, viennent combler l'écoute sonore de cette langue visuelle, de ce fait, observer une dimension de jeu théâtral se poursuit même en étant dans des temps hors-jeu.

⁸¹ Maurice Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860

⁸² Claude Bourqui, Gabriel Conesa, *La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, Paris, SEDES, 1999

⁸³ Paul André, « *Les masques* », *Commedia Dell'arte : d'Arlequin à Molière*, Le webmestre, 2003

La danse a toute sa place dans le théâtre musical en langue des signes, Muriel Plana elle-même considère la danse comme le tiers de la relation théâtre-musique⁸⁴. En effet, la place des chorégraphies est en quelque sorte omniprésente par la présence des corps des comédiens sourds en perpétuel mouvement mais la question qui se pose alors est celle de différencier une chorégraphie signée d'un discours signé. Les chorésignes sont une nouvelle forme d'art que les sourds ont créé en alliant les signes à de la danse. Il y a alors un approfondissement de la visualité des mouvements, de sorte qu'un signe puisse interagir avec le corps dans son intégralité. La recherche d'accessibilité à un public plus large est toujours nettement présente, dans la mesure où une grande partie de ce que les chorégraphies véhiculent sémantiquement, est décuplé en termes d'intensité des émotions et du message transmis grâce à la langue des signes. Nous pourrions penser au contraire qu'à partir du moment où la danse est une forme d'art et que la LSF est une langue, la chorégraphie viendrait multiplier l'intensité des émotions et du message transmis par la LSF. Il paraît donc étrange de dire que c'est la langue qui apporte de l'émotion à la sémantique d'un art, cela dit cette sémantique elle-même comporte un lien très fort au corps, qui pousse celui-ci à réagir en fonction de chaque concept socio-culturellement ancrés selon la langue des signes « parlée⁸⁵ ».

2. *L'écriture de chorégraphies : digitale, faciale, manuelle, corporelle*

Lucie Lataste et moi avons pu échanger sur le processus d'écriture chorégraphique, nous avons pu remarquer que nous avons deux façons différentes de créer des chorégraphies signées et ce, en fonction de notre parcours. Lucie Lataste a pu m'expliquer qu'elle vient originellement du monde de la danse et que sa vision se consacre à la physicalité : le corps devient l'axe central de la création où tous les éléments s'en inspirent et s'y raccrochent. Elle cherche alors à n'obtenir plus qu'un seul canal sémantique sur scène : la corporalité du comédien sourd. Elle a pu expérimenter ce processus dans son adaptation de la pièce

⁸⁴ Muriel Plana, « Puissance et fragilité de la danse dans la relation théâtre-musique : de Meyerhold à la Needcompany » dans *Quel espace dialogique possible dans la rencontre théâtre, musique et danse ?*, journée d'études IRPALL-UTM organisée par Elise van Haesebroeck, Floriane Rasclé et Herveline Guervilly, 8 avril 2010.

⁸⁵ La langue des signes est différente dans tous les pays, les signes fonctionnent avec le même principe de grande iconicité, mais comme chaque pays a sa culture et sa propre vision du monde, ils peuvent donc différer.

*Hiroshima mon amour*⁸⁶ où les corps des comédiens sourds exécutent des chorésignes sur un beat électronique. Pour ses créations musicales, Lucie fait appel à un *beatmaker*⁸⁷ auquel elle laisse beaucoup de liberté de création et d'interaction avec ses comédiens. L'espace sonore vient donc se placer en second temps, précédé de l'espace visuel.

De mon côté, en tant que musicien ayant grandi dans le monde musical et dans la composition, je crée une chorégraphie dans le sens qui me semble le plus spontané. Dans un premier temps, je compose la musique au piano et sur l'ordinateur (éditions de partitions, création de fichiers midi, puis utilisation de logiciels studio pour faire les mp3 ou de la M.A.O⁸⁸) puis j'essaie de créer une chorégraphie influencée par la musique et non l'inverse comme Lucie Lataste peut le faire avec brio. En fonction de la structure de la musique et de ses divers mouvements, j'imagine visuellement comment je peux procéder à une personnification du son, pour ensuite articuler ce personnage façonné par la musique. Salomé Michaux interprète le rôle d'une violoncelliste en signes, elle fait réagir son corps et sa posture en fonction de la pratique de l'instrumentiste. Le violoncelle étant un instrument dont la pratique ne peut se faire qu'à un point fixe, je me suis libéré de cette contrainte en faisant de Salomé Michaux une « vusicienne⁸⁹ » mobile. Dans la formation du master écriture dramatique et création scénique, j'ai pu également travailler avec Anne Pellus l'acte IV de ma création *Gardiennne des pages*, dans lequel deux personnages s'affrontent dans le monde des rêves sous la forme d'une chorégraphie visuelle. Nous avons pu réfléchir ensemble quant à la représentation du bilinguisme en danse, j'ai pu alors comprendre qu'au lieu de répéter deux fois la même chorégraphie dans deux espaces différents, il est également possible de faire apparaître les comédiens-jumeaux côte-à-côte de manière à obtenir une complicité de combat. Ainsi, le doublage dans les chorésignes apparaît pour moi, non pas comme un doublage mais plutôt comme une complicité complémentaire.

La chorésigne, ne l'oublions pas, s'articule selon les paramètres de la langue des signes et emploie la totalité du corps. Certains metteurs en scène et chorégraphes sourds ont donc décomposé le corps et ont inventé des chorégraphies digitales, manuelles et faciales. Ian

⁸⁶ Compagnie Danse des signes, *Hiroshima mon amour*, d'après le scénario de Marguerite Duras, mise en scène de Lucie Lataste, 2014

⁸⁷ *Beatmaker* fait référence au musicien qui compose avec des pad électroniques (samples pad)

⁸⁸ Musique Assistée par Ordinateur, travail de la pratique instrumentale avec des ordinateurs et des logiciels de prestations live (ex : Cubase, AbletonLive, Protools ...)

⁸⁹ Néologisme que j'emploie faisant référence à une musicienne visuelle exprimant sa mélodie en signes. (cf. III/ La visualité de la musique)

Suborn propose donc *Tick Tock*⁹⁰, une vidéo dans laquelle il exécute diverses configurations manuelles de signes en lien avec la thématique du temps, le tout formant une chorégraphie digitale proche du chansigne. La langue des signes possède une cinquantaine de configurations manuelles. De fait, les écritures chorégraphiques qui peuvent s'en dégager peuvent être nombreuses, d'autant plus que chaque signe est construit selon la position des doigts et de la main, le mouvement, l'emplacement et l'orientation. Dans la même veine, Christine Sun Kim a créé ce qu'elle appelle un « *Face Opera*⁹¹ » où les comédiens signants ne doivent s'exprimer qu'avec des expressions faciales : à l'aide d'un texte diffusé sur une tablette, les comédiens réagissent en interprétant des mimiques chorégraphiées. Comme souligné précédemment, chaque signe est lié à un concept, lui-même relié au corps, de fait, si un concept est plutôt triste, le corps suivra cette émotion. Jos Houben, propose quant à lui un *Quatre mains*⁹², en duo avec Andrew Dawson, une chorégraphie manuelle burlesque aux sonorités de révolution industrielle. Nous pouvons aisément rapprocher ces chorégraphies à la pratique du mime. Cependant, entre le monde du mime et les langues des signes il existe une barrière que la communauté sourde tente tant bien que mal à définir et à solidifier. En effet, les langues des signes n'étant pas encore toutes reconnues comme des langues à part entière, elles sont continuellement associées à un langage corporel brut s'apparentant au mime, n'étant pas comparable à la complexité des langues vocales. Un mime est un acteur qui joue des rôles muets⁹³. Le mime (ou la pantomime) est une forme de théâtre dont les expressions principales sont l'attitude et le geste, sans recours à la parole. Le mime consiste à représenter un récit évocateur, interprété par l'imaginaire du spectateur qui le reçoit. Dans la pantomime, forme narrative, le spectateur peut ressentir les pensées et la vie intérieure de l'acteur hors de l'articulation du langage. Le mime n'est qu'un outil pour la langue des signes, il est important de différencier les deux auprès du grand public.

⁹⁰ Ian Suborn, *Tick Tock*, contenu publié sur la chaîne de Ian Suborn, YouTube, le 13/03/2017 <https://www.youtube.com/watch?v=0UCz1caT5Dc>, consulté le 01/05/2018

⁹¹ Christine Sun Kim, *Face Opera* (de 3'02 à 3'36), interview pour la chaîne de « dpanvideos », YouTube, le 22/04/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=cW3ZeoM5PsE&t=190s>, consulté le 01/05/2018

⁹² Jos Houben & Andrew Dawson, *Quatre mains*, publié sur la chaîne de « mimetheatreproject », YouTube, le 26/06/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=MtJZVe3iKUI>, consulté le 01/05/2018

⁹³ Étienne Decroux, « Voir », *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.

B) Stylisation et prolongement du signe

1. *Quel est le rapport musique/corps ?*

La musique et le corps sont étroitement liés, nous savons qu'il existe des médecines alternatives comme la musicothérapie qui nous montrent à quel point le rapport sonore et corporel est intense. Edith Lecourt introduit la musicothérapie comme étant devenue au cours de ces dernières années une pratique d'aide et de soins largement développée en France, tant dans le secteur social et éducatif que dans celui de la santé⁹⁴. Son caractère à la fois artistique et culturel a ouvert un large éventail de possibilités pratique, c'est aussi cette richesse des domaines impliqués qui explique que chaque individu puisse se sentir concerné. En effet, chacun a une expérience personnelle de la musique et de ses effets, positifs ou négatifs. Nous ne sommes pas toujours attentifs mais n'en subissons que plus les effets, car effet il y a. C'est bien pour cela que l'idée d'utiliser ces mêmes effets à des fins thérapeutiques est l'une des techniques les plus anciennes de l'humanité. La musicothérapie n'est donc pas une invention liée à la vogue des médecines douces. La musicothérapie est une forme de psychothérapie ou de rééducation, d'aide psychomusicale, selon les cadres considérés, qui utilise le son et la musique sous toutes leurs formes, comme des moyens d'expression, de communication, de structuration et d'analyse de la relation⁹⁵.

Nous savons que la musicothérapie se pratique individuellement ou en collectif. La pratique de la danse nous rappelle également que ce même rapport musique/corps peut être à une échelle individuelle ou de groupe. Pina Bausch nous a bien fait comprendre qu'une partition musicale peut suivre une partition corporelle, notamment dans l'opéra-dansé *Orphée & Eurydice*⁹⁶ où les danseuses élanent leur corps en même temps que les nuances musicales, à savoir, des temps forts qui font que les danseuses occupent l'espace scénique avec divers sauts et des moments plus calmes où les danseuses restent plus ou moins sur un point fixe. De plus, dans cette proposition, la danseuse ballerine est le vecteur visuel de la chanteuse soliste, de même, le chœur de danseuses ne se déplace réellement que lorsque la chorale se met à

⁹⁴ Edith Lecourt, *La musicothérapie : Une synthèse d'introduction et de référence pour découvrir les vertus thérapeutiques de la musique*, Eyrolles, Paris, 2014

⁹⁵ Silvia Bencivelli, *Les effets de la musique sur le corps et l'esprit*, Futura Santé, publié le 14/12/2017, <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/7/> consulté le 01/05/2018

⁹⁶ Pina Bausch, *Orphée & Eurydice*, musique de W. Gluck, Opéra de Paris, 23/05/1975, extrait vidéo posté sur la chaîne de l'Opéra de Paris, le 20/05/2014 <https://www.youtube.com/watch?v=dPbU0J2YwQQ> consulté le 02/05/2018

chanter. Ici les corps réagissent aux voix et à la ligne mélodique chantée, nous avons donc là un exemple intéressant de rapport entre musique et corps. Lucie Lataste, dans son processus de création où la physicalité précède la musicalité, inverse le rapport musique corps et fait que ce dernier fait naître la musicalité grâce à ses signes, à ses mouvements, notamment lors l'exposition *Signé Zarka & Froment*⁹⁷. La succession de signes basiques se répétant avec une accélération du tempo s'accorde avec la proposition de son beatmaker, qui grâce à ses samples de voix de synthèse (de type Google traduction, annonce SNCF, annonce métro...), a permis d'ouvrir une parenthèse bilingue pour le public présent.

2. *Le rapport texte/corps*

Le corps est certes lié à la musique. Cela dit, il se lie également au texte et nous pouvons observer des tensions qui se créent lors d'adaptations de pièces de théâtre en ballet. Marie-Claude Pietragalla, ex-danseuse étoile, s'est exercée à la tâche et s'explique dans son ouvrage : *Ecrire la danse de Ronsard à Artaud*⁹⁸. Un recueil dans lequel se côtoient poèmes, chants tribaux, traités techniques, ballets, extraits de romans, dithyrambes d'écrivains, de théoriciens, de danseurs et d'artistes qui furent tous inspirés de leur fascination pour la danse. Julien Derouault s'exprime :

N'interromps pas une femme qui danse pour lui donner un avis ! Tel est l'unique testament politique de Barrère. Oui, nul ne peut ni ne doit interrompre la danseuse, mais la danseuse peut immobiliser son mouvement un temps, le temps de nous confier son jardin intérieur. L'Eden secret de Marie-Claude Pietragalla est un jardin littéraire. L'âme de la danse par les textes ! Etrange, étonnante et si diverse, la danse ! Sous combien d'autres aspects se peut-elle encore présenter ? Quel que soit son visage, le rythme poétique, la période de la prose s'efforcera de le cerner. De Rabelais à Isadora Duncan, de Noverre à Rilke, de l'évocation décadente de Salomé par Huysmans à Nijinski, Longus, Petipa et bien d'autres. Ces textes, classiques ou iconoclastes, dessinent un voyage littéraire. Mais à nul autre pareil, ce voyage ordonné à l'essence de la danse, on l'aura compris : libre des ordinaires contraintes, dégagé du cadastre des classifications. Un parcours informel, une exploration où les époques, les pays, les styles ne sont pas des frontières mais des invitations à découvrir l'unité qui se cache sous la singulière richesse d'un geste aussi ancien que la parole, et pour certains plus ancien peut-être⁹⁹...

⁹⁷ Compagnie Danse des signes, *Signé Zarka & Froment*, Musée des Abattoirs, Toulouse, 16/12/2017

⁹⁸ Marie-Claude Pietragalla, *Ecrire la danse : de Ronsard à Antonin Artaud*, Seguiet/Archimbaud, 2001

⁹⁹ Compagnie Danse des signes, *op. cit.*, quatrième de couverture

Marie-Claude Pietragalla adapte *Lorenzaccio*¹⁰⁰ et raconte lors d'une interview¹⁰¹ que le texte, les mots et le verbe vont résonner avec le corps et le corps des personnages dont la danse représente l'inconscient. Epaulée par son époux Julien Derouault, ils ont travaillé ensemble sur les mécanismes humains et les pouvoirs de domination, notamment avec des musiciens et des effets visuels numériques impressionnants, incorporant ainsi le théâtre et la danse pour former un nouveau genre théâtral en mouvement ou une nouvelle forme de danse théâtralisée.

C'est notamment sur la notion de relation entre le corps des personnages et le texte que Brecht, nous présente le « *Gestus* » dans *Le Petit organon pour le théâtre*¹⁰². Il s'agit d'un domaine gestuel propre aux attitudes corporelles que les personnages adoptent les uns envers les autres, sans oublier que l'intonation et le jeu de physionomie sont déterminés par un « *Gestus* » social : les attitudes en apparence internes, malgré leur complexité et leurs contradictions, sont également comprises, devenant ainsi impossibles à exprimer en un seul mot. Le comédien doit prendre garde dans la composition qui ne peut être qu'une amplification, de ne rien en perdre mais plutôt d'amplifier l'intégralité de l'ensemble¹⁰³. Ainsi, lorsqu'un personnage stéréotypé est ancré dans des codes et surtout une fois ceux-ci mis en exergue, un dysfonctionnement se propage au fur et à mesure que ce personnage apparaît sur scène, jusqu'au point de briser l'entrave dans laquelle il était coincé. Dans ma création, le jeu du personnage d'Alexandre le grand est l'exemple même de ce « *Gestus* », autant corporel que social, il reste emprisonné dans une posture et une allure d'illustre de manière exagérée et bien arrêté sur ses principes et valeurs. Or, au fil de la pièce, il se fait triturer par la bibliothécaire Nancy jusqu'à la rupture de sa propre coquille. Le comédien prend possession de son personnage en prenant possession de la fable. Brecht explique d'ailleurs que ce n'est qu'à partir d'elle qu'il est en mesure d'atteindre son personnage définitif qui dépasse tous les traits particuliers. La fable dans sa totalité est un événement délimité qui, parmi de nombreux intérêts possibles, donne la possibilité au comédien de faire un montage d'éléments contradictoires, le livrant ainsi aux intérêts déterminés par la fable même¹⁰⁴. Tout comme Nancy, accrochée à la réalité, elle se laissera finalement porter par l'illogisme du monde des rêves. Pour terminer avec cette parenthèse brechtienne, j'ajouterai

¹⁰⁰ Théâtre du corps Pietragalla-Derouault, *Lorenzaccio*, d'après l'œuvre d'Alfred de Musset, 2017

¹⁰¹ Emission *A l'affiche*, « Marie-Claude Pietragalla et Julien Derouault : un nouveau pas de deux dans "Lorenzaccio" », France 24, 26/04/2018, lien YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=P4NOWLhW6M4> consulté le 02/05/2018

¹⁰² Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Sinn Und Form, Allemagne, 1949

¹⁰³ *Ibid.*, (p.55, § 61)

¹⁰⁴ *Ibid.*, (p.60, §64)

que dans *Gardiennne des pages*, dans la mesure où l'intrigue navigue entre diverses époques, les comédiens devront agir purement et simplement comme tout un chacun en adoptant un jeu naturaliste et le spectateur quant à lui, aura plus de mal à s'identifier au personnage. Comme le dit Brecht :

Si nos personnages sur la scène sont mus par des moteurs sociaux, et par des moteurs différents, selon les époques, nous faisons qu'il est alors plus difficile à notre spectateur de s'identifier. Il ne peut pas tout simplement sentir : « Moi aussi, j'agis ainsi », tout au plus peut-il dire : « si j'avais vécu dans de telles circonstances... » ; Et si nous jouons des pièces tirées de notre propre temps comme des pièces historiques, il se peut que les circonstances dans lesquelles il agit lui apparaissent également particulières. [...] Il faut en quelque sorte que le spectateur puisse procéder continuellement à des montages fictifs sur notre construction, en faisant abstraction des moteurs sociaux ou en les remplaçant par d'autres, pratique par laquelle un comportement d'actualité acquiert quelque chose de *non naturel*, à la suite de quoi les moteurs actuels perdent leur caractère naturel et deviennent actionnables¹⁰⁵.

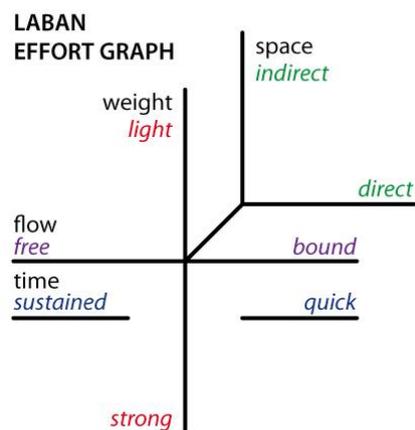
L'envie pour moi était de m'inspirer d'éléments de toutes époques et toute nature, qui ont bercé mon enfance et dont j'ai pu tirer du plaisir (jeux vidéo, mythologies antiques, musique, télévision...). Le travail de dramaturgie a été plus complexe, il m'a fallu passer par le voyage onirique pour relier ces divers éléments et les raccorder à des personnages, à des musiques, à des chorégraphies, etc. Au lycée, j'ai pu faire une formation centrée sur la pratique audiovisuelle et qui dit cinéma, dit écriture de *scenarii*, comme Alfred de Musset l'avait inconsciemment fait pour l'écriture de *Lorenzaccio*¹⁰⁶, j'ai décidé d'incorporer de nombreux personnages mais surtout de séquencer mon projet de la même manière qu'un scénario. À la différence que Musset avait volontairement écrit cette pièce dans cette forme pour qu'elle ne puisse pas convenir à une mise en scène au théâtre, ce qui n'est pas mon cas, c'est donc ici que je rejoins les propos de Brecht, quant au processus de successions d'éléments narratifs fictionnels. Ainsi, le corps des comédiens ainsi que des spectateurs réagit et évolue selon les éléments narratifs du texte.

Qu'en serait-il si le rapport s'inversait entre le corps et le texte ? Si la danse était le premier élément narratif et que le texte s'écrivait pendant ou juste après ? La danse et la création chorégraphique ne s'appuient pas sur une écriture spécifique universelle. Pourtant il y a eu des systèmes de notation, tel celui de Rudolf Laban qui ont été enseignés et continuent de l'être dans des cursus institutionnalisés au sein même d'universités aux Etats-Unis. Ci-dessous le diagramme de l' « effort », qui permet d'observer et d'expérimenter les

¹⁰⁵ *Ibid.*, (p.37-39, § 37-40)

¹⁰⁶ Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, second tome d'*Un spectacle dans un fauteuil*, Eugène Renduel 1839

mouvements du corps selon quatre facteurs : poids, temps, espace et flux, eux-mêmes polarisés.



107

Ces notations semblent ne présenter rien de comparable à une écriture, ni au solfège. Il s'agit de fait, de systèmes de notation, et non d'écriture. Ils sont postérieurs à la création et non constitutifs de celle-ci. Le mouvement et le geste naissent de la pratique de la danse, mais pas d'une écriture *a priori*. Il se trouve que le corps du danseur est son propre stylo, il n'y a pas de médiation, d'extériorité. Il n'y a pas d'abstraction antérieure, en ce sens, la pratique va directement à la pratique et ne passe pas par les mots. Elle passe pendant le processus de création chorégraphique. Un système de notation est un système d'enregistrement a posteriori, pour la mémoire¹⁰⁸. Le chorégraphe est un graphe, il endosse la création, il a généralement été danseur, il a pu donc se forger un style, se constituer son vocabulaire de pas, de formes corporelles en utilisant toute sortes de ressources : celles des corps des danseurs, habillés ou non, souvent épurés, dénudés, allant jusqu'aux limites des ressources du corps, ou au contraire, les habiller en d'étranges formes, modelant les corps au contact des matières d'autres créations¹⁰⁹. De façon banale, le chorégraphe peut sortir de l'espace scénique, inviter à danser dans la rue, dans les jardins et en général, il finit par constituer une compagnie, faite de danseurs choisis selon ses critères techniques corporels ou de personnalité.

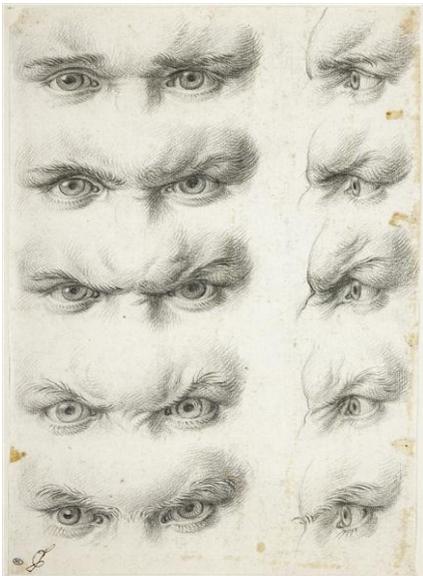
¹⁰⁷ Rudolf Laban, *Diagramme de l'Effort / Analyse du Mouvement Laban (LMA)*, Raphaël Cottin, 20/04/2010

¹⁰⁸ C.Dardy « *Corps qui danse, corps qui pense* » (p.173-195), *Revue Actions et recherches sociales* (n°1), Corps et société, Mars 1982.

¹⁰⁹ Alwin Nikolais & Murray Louis, *The Nikolais/Louis dance technique : a philosophy and method of modern dance*, Routledge, New York, 2005

3. Le rapport signe/corps

En langue des signes comme dans les déclamations du théâtre baroque, les mains, les expressions du visage, la luminosité et la posture ont un rapport au corps commun, et ce même au fil des siècles. Comme expliqué précédemment, les signes utilisent l'intégralité du corps pour pouvoir être exprimés, le corps, lui, peut exprimer des émotions et ressembler approximativement à un signe. De fait, le rapport entre le signe et le corps est le noyau même du processus de création d'une chorégraphie. Le lien entre les deux est si fort que la frontière est floue. Pour cela, remontons quelques siècles en arrière et intéressons-nous au théâtre baroque, un théâtre fortement influencé par le modèle pictural de la première moitié du XVIII^e siècle et qui se développe de l'univers bourgeois et de l'exotisme (diffusion de tragédies orientales). A cette époque, la gestuelle composée de mimiques, d'enchaînements de postures propres à la danse des cours (succession de saluts nobles, pieds croisés, écarts...) et d'insistance sur la pose des mains, développe un espace significatif : le « *Templum*¹¹⁰ » dont vont découler des déclamations rhétoriques et oratoires essentielles au jeu du comédien classique et baroque où le jeu n'existe qu'avec la parole et la gestuelle (posture toujours significative dès que le comédien s'exprime). La déclamation oratoire exige la connaissance des ressources de la voix, dont l'orateur doit savoir régler le ton suivant le sens des paroles et l'effet qu'elles sont destinées à produire ; le geste doit être le commentaire de la pensée, du sentiment, avec lesquels le visage doit se mettre lui-même en harmonie.



Le Brun,

Etudes d'yeux humains

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Musée du Louvre

<http://www.louvre.fr>

¹¹⁰ *Templum* fait référence au jeu théâtral qui utilise principalement le corps en partant des mains ou des bras jusqu'au visage



John Bulwer¹¹¹

Chirologia Or the Natural Language of the Hand

Chironomia or the Art of Manual Rhetoric

1644

Ces déclamations baroques s’inspirent elle-même des méthodes oratoires de Cicéron¹¹² et ces procédés sont réutilisés en danse classique et contemporaine, nous pourrions alors supposer que la chorésigne s’en inspire également. La chorésigne est une danse contemporaine mettant en jeu l’ensemble du corps, en incluant à la fois les mains dansées et les mains signées. Il ne s’agit pas seulement de signes porteurs de sens, il y a une réelle recherche à s’exprimer de manière dansée, sans se limiter à l’utilisation d’une langue. Nous pourrions comparer cela à l’usage de la voix chez une chanteuse : celle-ci parle quotidiennement avec sa voix, mais la transforme à travers le chant, il s’agira alors de travail du son et d’exploration des possibilités des cordes vocales. Nous pouvons observer le même phénomène pour une danseuse pratiquant la langue des signes française : elle s’exprime avec ses mains, ce qui transforme alors sa parole en mouvement dansé, nous parlerons alors de travail visuel et corporel.

Qu’est-ce que le corps « dansé » ? Thumette Léon, une danseuse sourde a partagé avec moi ses impressions : forte de son expérience en danse contemporaine, elle se concentre en partant de la sensation, sur les notions intemporelles comme le temps, l’énergie, le poids, l’espace. La langue des signes française est d’une richesse infinie, qu’il est très intéressant

¹¹¹ John Bulwer est un médecin anglais et un philosophe naturel baconien. Il écrit cinq ouvrages traitant de l’exploration du corps et de la communication humaine, en particulier de la gestuelle des doigts et des mains. Il est la première personne en Angleterre à proposer d’éduquer les personnes sourdes.

¹¹² Olivier Reverdin et Bernard Grange, « *Eloquence et rhétorique chez Cicéron* », *Entretiens sur l’antiquité classique* (tome XVIII), Fondation Hardt, Genève, 1982

d'explorer à travers la danse contemporaine. Nous pouvons y trouver toujours la source d'un mouvement sans fin : un signe peut donner naissance à une séquence chorégraphique de courte ou longue durée en fonction du jeu avec le rythme, l'espace, le sentiment, le mouvement géométrique, etc. C'est une ouverture fertile pour la recherche artistique. On peut transformer ce signe en le fluidifiant, en le saccadant, en l'agrandissant, en l'accéléralant ou en le ralentissant. Il est également possible d'oublier le signe, de le perdre par absorption de la danse, le signé n'est alors plus dansé mais le corps devient dansé. Parfois, *a contrario*, nous pouvons toujours le reconnaître du début jusqu'à la fin de la production chorégraphique. Thumette Léon, elle, préfère montrer le signe précis juste au départ, puis le transformer librement, incarner le mouvement, en allant même à changer de configuration signée. En effet, il est possible de conserver le même signe ou de le transformer consciemment pour aller vers un autre, plutôt différent. Cependant, nous ne devons pas négliger un facteur important, comme en danse, le nombre de personnes sur scène compte : être en solo, duo ou trio demande à réfléchir à ses positions, ses parts d'improvisation, ou à la synchronicité.

Lors d'une improvisation en écriture chorégraphique, il faut prendre toujours en compte l'ensemble du corps, comme en danse, car dans la pratique courante de la langue des signes, seulement le haut du corps est en mouvement. Thumette cherche ainsi à casser cette habitude, selon elle, lorsqu'une chorésigne débute, il y a deux danses bien distinctes qui se mettent place : signe/mot dansé et corps dansé. Le lien entre ces deux danses reste toujours complexe à entretenir. En amenant les outils de la danse contemporaine dans la pratique de la langue des signes, il est possible de percevoir la sensation de faire coexister deux langages, deux habitudes corporelles, de surmonter les obstacles.

C) Un langage commun : la chorégraphie

1. *La choralité*

L'écriture chorégraphique révèle un aspect commun en danse qui relève du langage, où le corps est l'instrument d'expression d'émotions et porteur de sens. Danser en solo ou avec une troupe équivaut à chanter seul ou en groupe, cela dit, danser en solo accompagné d'un groupe de musique (ou une chorale *a capella*) et jouer (ou chanter) seul avec une troupe de danseurs nous ramène incontestablement aux principes de choralité. La question à se poser est : qu'est-ce qui détermine le groupe ? Nous avons tendance à parfois catégoriser chaque élément qui compose une œuvre et à oublier que, justement, c'est ensemble que tout

fonctionne et fait vivre un projet. Par définition, le groupe est l'ensemble de personnes ayant des caractéristiques communes, rassemblées à la fois autour de valeurs et de convictions forgeant ainsi une identité propre¹¹³. Faire groupe c'est donc suivre une route commune dans l'optique de réaliser un projet en collaboration avec d'autres individus. Je tiens à clarifier, à mon sens, la différence entre faire équipe et faire groupe. Faire équipe consiste plutôt à réunir également des individus, parfois plus ou moins contre son gré, pour faire face, dans un contexte de challenge ou de compétition, à une autre équipe tandis que le groupe lui peut ne faire face à rien d'autre, il peut se former et s'étendre jusqu'à devenir une communauté. Ce qui fait également groupe (et équipe) c'est la circulation d'énergie créatrice de dynamique et d'échanges autour des individus rassemblés¹¹⁴.

Dans ma création, lors des répétitions, j'ai dû diviser le groupe en trois pôles : le pôle musique, le pôle LSF et le pôle entendant. Il m'était plus simple et plus logique de procéder ainsi, même si parfois les disponibilités de chacun faisaient qu'on devait fonctionner autrement. À mes yeux, le projet ne prend réellement vie lorsque le groupe ne fait qu'un et qu'une choralité commune se dégage des trois pôles. Le chorésigne sur la chanson *l'Enigme du désert*¹¹⁵ est justement l'exemple qui illustre cette choralité commune, dans le sens où les personnes qui l'exécutent sont : des comédiens signants, des comédiens entendants, une musicienne et une « vusicienne ». A partir du moment où l'aspect bilingue implique la superposition de deux éléments (deux comédiens, deux langues), comment faire un solo ? C'est dans la création *Le Tabou*¹¹⁶, signé par la production ACT'S, que le comédien sourd Simon Attia exprime les derniers mots de la pièce en LSF dans une forme de V.V¹¹⁷, à cet instant précis de la pièce, la traduction française de son monologue passait dans un premier temps puis le comédien sourd a commencé à s'exprimer seul une fois cette dernière terminée. Ce procédé de décalage volontaire de traduction a fait que le comédien a fait un solo, en langue des signes, en V.V, comme une danse en solo. Ainsi, lorsqu'un projet ne vit que

¹¹³ Mains d'œuvre, *Comment co-créer ensemble*, dans le cadre de la formation « Développer des projets artistiques collectifs avec les écritures collaboratives », FlossManuals, 02/06/2017

¹¹⁴ Olivier Reverdin et Bernard Grange, *loc. cit.*

¹¹⁵ Charly Despeyroux, *loc.cit.*

¹¹⁶ ACT'S, *Le Tabou*, mise en scène Sophie Scheidt et Simon Attia, 25/09/2016

¹¹⁷ La V.V. ou Visual Vernacular a été développée par Bernard Bragg, une figure importante des Arts de la scène de la communauté Sourde. Cette pratique est une fusion entre les techniques de la pantomime, à savoir, celles de l'école du mime Marceau et les structures grammaticales de la langue des signes. Elle s'apparente à la poésie et fait directement appel à l'imaginaire du spectateur de par ses techniques de descriptions de paysages, de personnes, d'événements, mais aussi grâce à la modulation de paramètres de la langue des signes. Elle consiste à positionner le corps comme étant un axe central de tout un récit sans avoir recours à une quelconque stratégie théâtrale. Les diverses étapes du récit peuvent être alors exécutées sans effectuer de déplacements. Pour cela, les poètes sourds font appel à la capacité d'iconicisation de leur langue, puis ils peaufinent leur pratique grâce aux techniques des mimes.

lorsque le groupe est formé, faire un solo implique l'isolation d'un pôle, et d'un comédien ou musicien.

2. *Un comédien qui transgresse les normes*

Dans la même veine qu'un comédien-chansonnier sourd sur scène, un comédien-danseur sourd porte également avec lui sa culture, ses valeurs et son héritage historique. En danse, la surdité a un reflet sur l'apprentissage du rythme, dans la mesure où les danseurs entendants peuvent percevoir le tempo d'une chanson même quand celle-ci n'utilise pas de percussions ou que les instruments choisis n'atteignent pas les premières bandes de fréquence. En dépit de leur déficience auditive, Cédric Polleux et Laure Hunot, deux danseurs toulousains sourds, réalisent de formidables prouesses artistiques pendant l'émission télévisée *Got to Dance*¹¹⁸, diffusée sur la chaîne TMC. Ils enchaînent les pas de danse mêlant à la fois le rock et le swing, ils expliquent notamment qu'un coach leur apprend le rythme afin qu'ils soient en accord avec la chorégraphie, jusqu'à ce qu'après plusieurs répétitions ils n'aient plus besoin de son aide. « Il nous suffit de connaître le tempo du rythme¹¹⁹ », explique Cédric. Cédric et Laure s'entraînent deux fois par semaine, notamment pour leur spectacle *Danse en trois temps*¹²⁰. Le challenge de l'émission n'est pas vraiment différent des spectacles auxquels le couple participe. « On veut juste tenter de montrer que la surdité n'est pas une barrière à la danse, même devant un jury de professionnel¹²¹ ». Lors de l'émission, le couple toulousain a pu susciter un questionnement quant à la surdité dans la danse et briser des stéréotypes comme quoi les sourds ne peuvent pas être des danseurs professionnels à cause de problèmes d'équilibre et de l'incapacité d'être en rythme à cause de non-perception de la musique.

C'est sur la notion de rupture des codes que Pina Bausch, dans *Le sacre du printemps*¹²², propose aux danseurs de briser les postures gracieuses de danse classique et former une choralité désarticulée. Chaque danseur suit son propre rythme et occupe un espace qui paraît impossible à définir pour un spectateur tant les déplacements paraissent improvisés ou hasardeux. Il s'agit pourtant d'un travail minutieux de la chorégraphe, le sol étant terreux,

¹¹⁸ Shine France, *Got to Dance : Le Meilleur Danseur*, présentée par Sandrine Corman, TMC, inspirée de l'émission britannique *Got to Dance* diffusée depuis 2009 sur Sky1.

¹¹⁹ Benjamin Lacombe, « Laure et Cédric, danseurs sourds, de Toulouse au petit écran », La dépêche, 30/06/2015

¹²⁰ Cédric Polleux & Laure Hunot, *Danse en trois temps*, mise en scène Poupée Palacios, ACT'S, 2014

¹²¹ Benjamin Lacombe, *loc. cit.*

¹²² Pina Bausch, *Le Sacre du Printemps*, Wind von West - Der zweite Frühling, 1975

le rapport à la mort et à la naissance rejoint la thématique du printemps où la faune et la flore renaît après le froid mortel de l'hiver. Comme au printemps, chaque sortie d'hibernation, chaque éclosion ou bourgeonnement est aléatoire, le spectateur ne sait donc plus quoi regarder précisément tant de nombreuses individualités forment cette choralité désarticulée qu'est le réveil de la nature. Pina Bausch brise les normes du ballet et invente une nouvelle forme de danse où la place du danseur est l'outil même de revendications. Les mouvements des danseurs semblent parfois gracieux parfois proches de la démente, parfois synchrones, parfois asynchrone, Pina prend chaque élément qui constitue la danse classique et procède à une dénaturalisation du mouvement. La danse est donc un terreau pour les artistes souhaitant briser les normes qui ont pu être constituées depuis des siècles lors des premiers ballets dont les origines remontent à la Renaissance italienne au XV^e siècle¹²³. Primitivement développés à la cour d'Italie, les ballets ont reçu leurs lettres de noblesse en France puis en Russie, en tant que danse-spectacle. Rappelons-le, le ballet est un genre dramatique dont l'action est figurée par des pantomimes et des danses. Au XVII^e siècle, l'origine française dont découle la plupart des termes de vocabulaire de la danse s'explique par le développement important de ce genre à la cour de Louis XIV¹²⁴. Tout comme au théâtre musical, le rapport entre la danse, le chant et la musique fonctionne en synergie, jusqu'à présent nous avons pu étudier de manière approfondie les deux premiers éléments et allons poursuivre donc, avec la dernière partie qui se focalise sur la musique visuelle, autrement dit la « vusique ».

¹²³ Gilbert Serres, *La Danse classique, historique et théorie de base*, Paris, Désiris, 2004

¹²⁴ Margaret McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, 1978

III/ La visualité de la musique

A) La « Vusique »

1. *Transcrire le sonore en visuel, comment visualiser le son ou voir la musique ?*

Qu'est-ce que la musique visuelle ? La musique est faite de matière sonore organisée et invisible, priver la musique de ses dimensions visuelles revient à interdire la description adéquate d'un acte musical : pour faire de la musique, il faut des instruments ou utiliser le corps, le musicien peut effectuer des gestes propres à engendrer du son, qui peuvent être associés à des performances corporelles plus ou moins élaborées : danses, processions, spectacles rituels ou profanes¹²⁵. En langue des signes, ces gestes sont repris par le principe de grande iconicité, comme nous avons pu l'expliquer précédemment. Ce qui peut définir un chansigneur confirmé ce sont ses connaissances en musique et sa capacité à se les approprier corporellement. En fait, comme en chant, ce qui permet de distinguer un chanteur habile avec l'harmonie et les rythmiques c'est la capacité du chanteur à être un musicien, de fait, un chansigneur confirmé devrait être également « vusicien ». Dans de nombreuses cultures, la production de la musique repose sur des dispositifs mnémoniques impliquant la vision, qu'il s'agisse de systèmes de notations graphiques plus ou moins élaborés ou de la perception des gestes d'autres exécutants¹²⁶. De plus, la musique peut déclencher des images mentales, évoquer la représentation de paysages, de personnes et de situations, ou encore produire des phénomènes de synesthésie associant l'ouïe et la vision, voire d'autres registres de perception. C'est en ce point-là que la visualité de musique rejoint les langues des signes puisqu'elles font également appel à des représentations mentales narratives et descriptives. Ainsi, les aspects visibles de la musique peuvent alors être eux-mêmes figurés ou évoqués par des œuvres qui s'adressent à la vision plutôt qu'à l'ouïe, notamment en « vusique ».

Au carrefour des domaines perceptifs sonores et visuels, la gestuelle du musicien a toute son importance : le fait de voir les gestes d'un musicien et ses réactions émotionnelles pendant qu'il joue apporte à l'audition un réel complément d'information, pouvant aussi être en correspondance directe avec l'efficacité rituelle et mécanique de la musique¹²⁷. La

¹²⁵ Madeleine Leclair, « Voir la musique » (p. 4-9), *Terrain* n° 53, 2009

¹²⁶ *Idem*

¹²⁷ Christine Guillebaud, « Musique mécanique et temple hindou. Histoire controversée d'un dispositif visuel et sonore » (p. 98-113), *Terrain* n° 53, 2009

spécificité d'une visualisation du sonore étonne celui qui le regarde au point de troubler ses catégories perceptives. L'exploration fine des différentes modalités de perception qu'entraîne le croisement d'expressions faisant appel à la vue, à la gestuelle et à l'ouïe, ouvre un champ de recherche multidisciplinaire associant sciences humaines, sciences physiques et création artistique¹²⁸. Il semble alors intéressant d'étudier l'histoire de la notation musicale comme moyen de transmission, sur des supports visuels propres à l'exécution et à la composition de la musique, mais aussi d'analyser les stratégies mnémoniques en jeu dans différents procédés de transcription musicale. Si le principe de la synesthésie a surtout été observé et étudié chez des individus pour lesquels l'audition de sons déclenche la représentation mentale d'images ou de couleurs, il concerne d'autres registres de perception. Ce même principe peut notamment être cultivé dans la fabrication et le jeu de certains instruments de musique, d'où de nouvelles perspectives de recherche en organologie qui dépasseraient l'étude de la facture, du symbolisme et de la fonctionnalité des instruments pour prendre davantage en compte leur dimension cognitive¹²⁹.

Jusqu'à l'invention des sonogrammes, le son était invisible. L'utopie de sa représentation n'avait pourtant pas manqué de susciter divers projets ou expériences, comme ceux des plaques vibrantes d'Ernst Chladni¹³⁰ ou du clavecin oculaire du père Castel¹³¹ qui devait faire voir la musique aux sourds. Si ces diverses représentations ont pu servir de sources documentaires aux musicologues étudiant l'organologie ou l'histoire de la pratique instrumentale, elles ne sont pas toujours aussi innocentes qu'il y paraît. Les allégories engendrent elles aussi leur dimension symbolique, notamment lors de la victoire de la lyre d'Apollon sur les flûtes de Pan, une hiérarchie oppose souvent les cordes aux vents, l'esprit aux sens, la musique des sphères à la pratique terrestre¹³². Christine Sun Kim, artiste sourde spécialisée dans la perception du son, nous montre dans sa série *The Sound Of*¹³³ comment percevoir le monde à travers sept dessins créés à partir du système d'écriture musicale et notamment de nuances de jeu et de rythme. Ainsi, elle établit une partition de nuances qui interpréterait des concepts insonores perçus par les sourds, elle procède donc à une

¹²⁸ Madeleine Leclair, *loc.cit.*

¹²⁹ Madeleine Leclair, *loc.cit.*

¹³⁰ Roques Georges, « Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers » (p. 51-67), *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, catalogue de l'exposition organisée au musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003

¹³¹ Castel Louis-Bertrand, *Esprit, saillies et singularités*, Paris, Philippe Vincent, 1703

¹³² Patrick Crispini, « Sons et couleurs. Des noces inachevées » (p. 48-65), *Terrain*, n° 53, 2009

¹³³ Christine Sun Kim, « The Sound Of », tiré de l'exposition *The World Is Sound*, Rubin's Museum, 2017, vidéo YouTube postée sur la chaîne de « RubinMuseum », le 27/06/2017

<https://www.youtube.com/watch?v=3vU4TCKxZlc&t=118s> consulté le 05/05/2018

transcription dans le temps et l'espace grâce à la langue des signes, puis couche sur papier l'intensité des signes avec des successions de symboles « p » (pour un jeu *piano*), « f » (pour un jeu *fort*) à l'attention d'un public de musiciens, ou d'individus comprenant cette écriture musicale. Ici, dans le processus de transcription visuelle, nous pouvons remarquer que Christine Sun Kim passe par la visualité de l'écriture pour exprimer le son d'un concept en s'inspirant de la langue des signes.

Emmanuelle Laborit, dans son spectacle *Dévaste-moi*¹³⁴, propose un autre processus de transcription visuelle, qui s'apparente davantage à une pratique destinée aux vusiciens : les musiciens qui l'accompagnent s'arrêtent de jouer, laissent leurs instruments et montent sur scène pour poursuivre visuellement et corporellement leur ligne mélodique respective en chœur. De la même manière qu'un chansigneur confirmé, les musiciens ont gardé leur posture de pratique instrumentale respective et ont représenté la forme du son dans l'espace via leur corps (expressions du visage, torse, mains, bras...). Le spectateur peut aisément faire le lien avec ce qu'il voit et ce qu'il a écouté quelques secondes avant la rupture, puis poursuivre l'écoute, non plus avec ses oreilles, mais avec ses yeux. Un vusicien peut donc être entendant ou sourd, ce qui importe c'est la qualité de sa transcription de l'espace sonore en espace visuel, grâce à une analyse musicale et des connaissances en musique. J'approfondirai en rappelant que l'analyse d'une musique amène à distinguer, s'il y a, les différents instruments qui constituent une chanson ; une fois que chaque instrument est isolé, la transcription visuelle peut opérer. Il y aura donc plusieurs instruments à incarner, donc plusieurs vusiciens. Ce n'est d'ailleurs pas anodin s'il y a un musicien par instrument, à l'exception des multi-instrumentistes, il en est de même pour les logiciels de studio (Cubase, Ableton, ProTools...) où une piste équivaut à un instrument virtuel VST¹³⁵. L'écoute d'une chanson regroupe ainsi plusieurs instruments comme s'ils jouaient côte à côte et non dispersés dans l'espace (sauf si effet FX¹³⁶ ajouté), ce qui veut dire que les vusiciens doivent jouer les uns à côté des autres pour reproduire visuellement l'expérience de l'écoute musicale. Or, paradoxalement, la langue des signes demande à ce qu'elle puisse être lisible avec le moins de bruit visuel possible, en conséquence, le chœur de vusiciens risque d'être incompréhensible si les signes abondent. Après réflexion, je me suis dit que c'était exactement ce sur quoi repose l'expérience d'écoute musicale : il ne s'agit pas d'écouter avec

¹³⁴ Emmanuelle Laborit, *loc.cit.*

¹³⁵ Virtual Studio Technology est un format ouvert de plug-in audio créé par Steinberg pour instruments virtuels

¹³⁶ Les effets FX ou effets audio, sont des dispositifs électroniques ou informatiques permettant la modification d'un signal sonore en vue de le rendre plus agréable à l'écoute, de le corriger, ou même de le rendre méconnaissable afin d'en tirer un rendu sonore inédit.

attention chaque instrument simultanément, mais plutôt d'apprécier l'harmonie. S'il est impossible pour un œil sourd d'écouter avec précision chaque instrument simultanément, il en est de même pour l'oreille d'un entendant. Ainsi, une vusique s'apprécie pleinement, au même titre qu'une musique, seulement lorsque la choralité des vusiciens fait sens et recrée l'harmonie.

2. *S'identifier grâce à la musique*

Les instruments de musique ont été largement représentés dans les arts graphiques, et ce depuis les époques les plus anciennes. L'iconographie musicale est l'un des aspects de rapports sonores/visuels qui se dévoile dans de nombreux dessins et toiles de l'artiste Paul Klee¹³⁷ mettant en scène le violoniste et son violon, un instrument cher à ce peintre musicien. Il peint l'instrument et son archet, la caisse de résonance, la table d'harmonie, les cordes, le sillet, le cordier, la touche, le chevalet, mais aussi les volutes où les ouïes s'associent en des corps « enviolonnés »¹³⁸. Ses compositions qui évoquent le caractère anthropomorphique du violon, donnent aussi à voir l'invisible, le « jeu de forces subtiles, de tensions exactement mesurées, au millimètre près, qui donne vie, donc voix à l'instrument »¹³⁹. Les représentations d'instrumentistes et de compositeurs abondent à toutes les époques et dans tous les styles. L'étude historique de l'iconographie musicale révèle que, dans les scènes musicales représentées, la figure de l'auditeur apparaît à une époque relativement tardive.¹⁴⁰ Paul Klee dispose sur un fond constitué d'une toile où règnent différentes nuances de bleu et entourée d'une marge laissant voir la couleur brun clair du jute, un ensemble de « petites formes » selon des principes de composition qui relèvent des codes d'écriture de la musique : le motif de l'« œil égyptien » est une allusion au point d'orgue, des microformes évoquent la virgule de respiration, l'accentuation est une métaphore du *sforzando* ou de la courbe de liaison. Le peintre organise spatialement et visuellement l'ensemble de ces motifs en investissant le procédé d'impulsions successives qui, dans le domaine acoustique, organise le temps musical, rythme la temporalité.¹⁴¹

¹³⁷ Paul Klee, *Catalogue de l'exposition au Centre Georges-Pompidou*, musée national d'Art moderne Paris, octobre 1985 – janvier, 1986

¹³⁸ Annie Paradis, « A l'écoute de Paul Klee. Les choses sont-elles (aussi) corps de violons ? » (p. 28-47), *Terrain* n°53, 2009

¹³⁹ *Idem*

¹⁴⁰ Junod, « Voir écouter. Pour une iconographie de l'auditeur » (p. 10-27), *Terrain* n° 53, 2009

¹⁴¹ Madeleine Leclair, *loc. cit*

L'iconographie musicale retrace donc l'histoire de communautés de musiciens et d'instruments de manière à affirmer une culture ou à aider ces personnes et artefacts à se forger une image, une identité au cours des années. Ian Clark, avec son court-métrage *Def*¹⁴², met en scène un jeune sourd américain qui aspire à devenir un rappeur et donc à puiser dans la musique pour s'identifier et ce, au-delà de sa surdité. La culture Hip-Hop est alors mise en avant, avec son genre musical caractérisé par un rythme accompagné de rap. Le genre se développe en tant que mouvement culturel et artistique aux États-Unis, à New York, dans le South Bronx au début des années 1970¹⁴³, il se répandra rapidement dans l'ensemble du pays puis dans le monde entier au point de devenir une culture urbaine importante. C'est néanmoins par son expression musicale qu'il est le plus connu et, de ce fait, souvent réduit à celle-ci. Le jeune sourd du court-métrage, a branché de nombreuses enceintes dans sa chambre pour vibrer au son des basses et du rythme hip hop, afin de commencer à rapper en chansigne. Sa mère entendante préférerait qu'il aille trouver un travail ou qu'il aille étudier, seulement les problèmes de communication avec le reste de la société, « à cause » de la surdité, l'en empêche. C'est seulement grâce à la musique qu'il va pouvoir se projeter dans un avenir, progresser et surtout s'affirmer en tant que sourd, avec une pointe d'autodérision (il est écrit « tone def » sur son t-shirt). Ainsi, la musique peut également être le vecteur d'une identification culturelle, et ce, même pour un sourd. La surdité n'empêche pas l'appartenance à un mouvement culturel musical.

B) Renouveler le processus de composition musicale

1. *Une écriture imagée*

Bien souvent, lorsqu'il est question de voir la musique, les premières idées qui viennent à l'esprit sont sans doute celles de partitions. Elles permettent à un musicien de lire la musique et pour la plupart des compositeurs occidentaux, l'acte d'écriture est essentiel à la mise en forme des idées musicales ainsi qu'à la réalisation d'une œuvre¹⁴⁴. Comme nous avons pu l'expliquer auparavant, lorsqu'il s'agit d'analyser et de décrire une musique

¹⁴² Ian Clark, *Def*, Craig Michcombe and Rajinder Kochar, 2002

¹⁴³ Alan Light & Greg Tate, *Hip Hop, Music and Cultural Movement* Encyclopaedia Britannica, <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.britannica.com%2FEBchecked%2Ftopic%2F266545%2Fhip-hop> consulté le 11/05/2018

¹⁴⁴ Madeleine Leclair, *loc. cit*

entendue, le recours à une transcription permettant de représenter visuellement le déroulement d'un événement musical est bien souvent incontournable. Imaginer des modes de représentation graphique de la musique est une préoccupation majeure des compositeurs de musique contemporaine, à la recherche de systèmes de notation adaptés au développement de leur langage musical¹⁴⁵. Largement utilisé par les ethnomusicologues, le sonagramme permet de tracer sur papier des courbes plus ou moins denses qui rendent compte de la hauteur fréquentielle des sons, de leur composition harmonique et de leur intensité. Son utilisation est primordiale pour l'analyse de répertoires musicaux appartenant à des cultures qui ne font pas usage de l'écriture pour fixer sur papier le flux sonore. En jazz par exemple, il existe un système de notation partielle souvent composé en grilles où sont notées, par un système de lettres et de chiffres, les séquences d'accords sur lesquelles se fondent la composition de nouveaux thèmes et l'improvisation des musiciens.

Jazz Chord Symbols

<i>Chord Type</i>	<i>Symbols Used</i>	<i>Notes Included</i>
Major Triad	C	
Minor Triad	Cm, C-, Cmi, Cmin	
Diminished Triad	C°, Cdim	
Augmented Triad	C+, Caug, C(♯5)	
Minor Seventh	Cm7, C-7, Cmi7, Cmin7	
Dominant Seventh	C7	
Major Seventh	Cmaj7, CΔ7, Cma7, CM7	
Fully Diminished Seventh	C°7, Cdim7	
Half Diminished Seventh	Cm7(b5), Cø7, C-7(b5)	

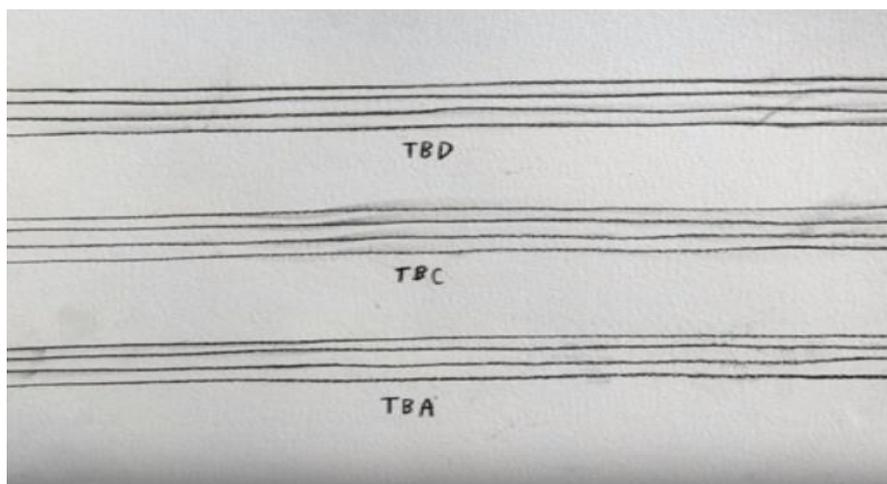
146

¹⁴⁵ *Idem*

¹⁴⁶ Carl Brandt and Clinton Roemer, *Standardized Chord Symbol Notation*, Roevick Music Co, 1976

Il existe de nombreuses manières de représenter la musique, par exemple, dans les expériences d'improvisation, les piano-rolls, des rouleaux de papier perforés, ont été utilisés pour actionner les pianos mécaniques. Grâce à des outils informatiques, Marc Chemillier génère des transcriptions dynamiques et animées permettant à un musicien d'improviser en interaction avec un ordinateur¹⁴⁷. Certaines activités musicales laissent d'autres types de traces comme des trajectoires au sol pendant un rituel. Rosalía Martínez a analysé des musiciens instrumentistes pendant le carnaval des Tarabuco de Bolivie¹⁴⁸. En jouant, les musiciens tournent lentement autour d'une croix érigée et de temps à autre, ils réalisent un tour en pivotant sur eux-mêmes, selon des parcours qui font surgir des formes visuelles plus ou moins complexes. Ainsi, en se déplaçant, les musiciens dessinent au sol des figures circulaires plus ou moins grandes, en forme de zigzag, des yeux... Certaines de ces figures nées de l'expression musicochorégraphique renvoient aux motifs retrouvés dans une expression esthétique différente et centrale de cette société : le tissage de « l'axsu », la pièce centrale de l'habillement féminin¹⁴⁹.

Christine Sun Kim explique lors d'un *Ted Talk*¹⁵⁰ que le mouvement est, en langue des signes, un son. Un son qu'elle perçoit non pas par ses oreilles mais par l'intégralité de son corps. Elle a décidé d'écrire la langue des signes comme une partition de musique, où les portées ne contiennent pas de notes car les lignes comprennent elles-mêmes un mouvement.



151

¹⁴⁷ Marc Chemillier, « *L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée* » (p. 66-83), *Terrain* n° 53, 2009

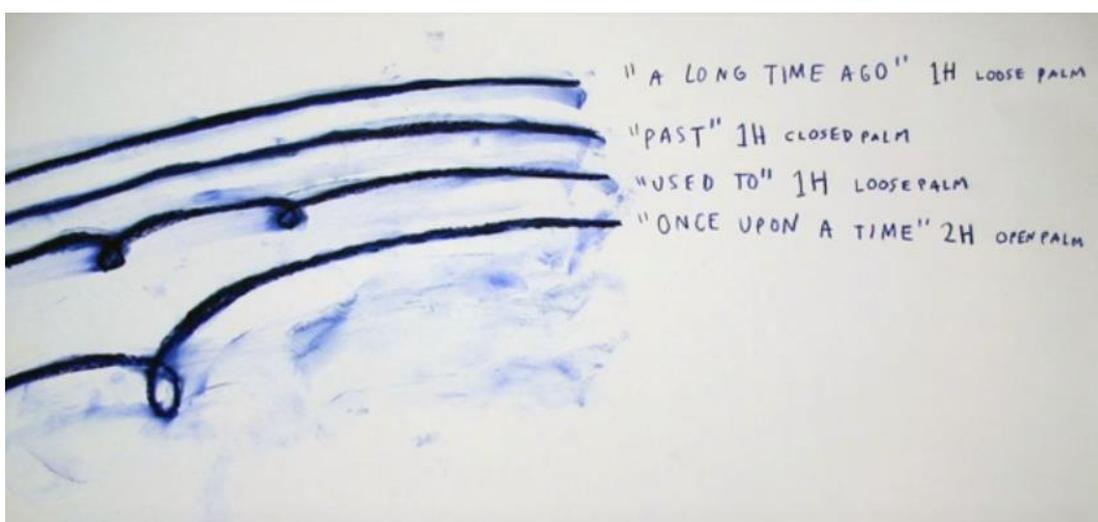
¹⁴⁸ Rosalía Martínez, « *Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine. Exemples boliviens* » (p. 84-97), *Terrain* n° 53, 2009

¹⁴⁹ Madeleine Leclair, *loc. cit*

¹⁵⁰ Christine Sun Kim, « The enchanting music of sign language », *Ted Talk*, YouTube, 19/11/2015
<https://www.youtube.com/watch?v=2Euof4PnjDk>, consulté le 10/05/2018

¹⁵¹ *Idem*

TBD signifie « To Be Decided », TBC « To Be Continued » et TBA « To Be Announced », chacune de ces portées représente une ligne temporelle en fonction des emplacements corporels : le haut pour la tête où naissent les futures décisions à prendre, le milieu pour le buste, là où le cœur gère la durée des sentiments, puis le bas pour le ventre, un emplacement qui peut annoncer la naissance d'un futur enfant. A présent, intéressons-nous plus précisément à la notation employée : comme nous pouvons le constater, il n'y a que quatre lignes qui constituent la portée (au lieu de cinq) car en langue des signes, le signe pour [Portée], ne s'effectue qu'avec quatre doigts. Autre exemple, toujours de Christine Sun Kim :



152

Ici, nous retrouvons le même système de notation de portée à quatre lignes, mais cette fois-ci, avec variation du rythme, variation du style et du sens. Elle note également si le signe nécessite l'utilisation des deux mains ou d'une seule : « 1H » signifie « one hand » et « 2H » signifie « two hands ». Ainsi, en lisant ce type de partition, nous pouvons observer, différents styles d'expression plus ou moins lyriques.

L'écriture des signes que Christine Sun Kim nous propose est imagée, mais tout de même différente de celle du « Sign writing¹⁵³ », qui lui aussi est un système d'écriture universel de langue des signes. En 1972, Valerie Sutton, une danseuse développe le « DanceWriting » puis le « Sign writing » deux ans plus tard. Elle enseignait le DanceWriting au Ballet royal danois et faisait des recherches sur la langue des signes à l'Université de Copenhague, pensant qu'il serait utile d'employer une notation semblable pour la conservation manuscrite des langues des signes. Sutton a basé « SignWriting » et

¹⁵² *Idem*

¹⁵³ Marc Renard, « Écrire les signes », *La Mimographie ou essai d'écriture mimique* réédition de Roch-Ambroise Auguste Bébian,

« DanceWriting » et finalement amélioré le système au répertoire complet de « MovementWriting ». Cependant, seules les deux premières ont été plus développées. Comparons par exemple ces formes d'écritures à celle de Christine Sun Kim, voilà respectivement un exemple de « SignWriting » et de « DanceWriting » :

The diagrams show the relationship between physical actions and their SignWriting symbols. On the left, a hand with the index finger pointing down is shown with a downward arrow and a symbol consisting of an asterisk between two vertical lines. In the center, two hands are shown with fingers touching, with a downward arrow and the same symbol. On the right, a larger symbol shows an asterisk between two vertical lines, with the text 'Contact « entre »' below it. Further down, two more symbols are shown: one for 'ASL: DISAPPEAR (disparaître)' and another for 'ETATS-UNIS', both featuring the asterisk-between-lines symbol.

Contact
« entre »

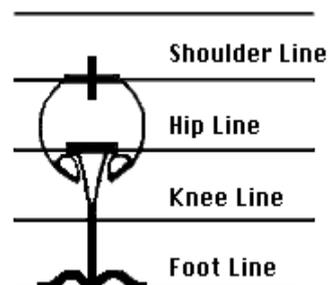
Le **contact** « entre » s'écrit avec une astérisque entre deux lignes.

« Entre » se définit par le fait qu'il y ait contact entre deux parties du corps, normalement entre les doigts.

ASL: DISAPPEAR (disparaître)

ETATS-UNIS

154



155

Nous pouvons au premier coup d'œil, observer une similitude entre le « DanceWriting » et le système d'écriture de Christine Sun Kim, au niveau de l'utilisation de la portée musicale, à la seule différence que Valérie Sutton conserve bien les cinq lignes qui la constitue.

¹⁵⁴ Valérie Sutton, *Contact*, Les leçons de SignWriting, 1974

¹⁵⁵ Valérie Sutton, *001_DanceWriting*, DanceWriting.org, 01/01/1970

De plus, chaque ligne correspond également à un emplacement corporel, partant des pieds cette fois-ci, jusqu'à la tête, ce qui est plus logique pour l'écriture de chorégraphies, même si, ne l'oublions pas, la langue des signes utilise l'intégralité du corps. C'est donc en ce point que nous déterminons une première limite au système de Christine Sun Kim et étonnamment c'est également en ce point de défaut de situation dans l'espace, que le « SignWriting » le rejoint. Or, il paraît paradoxal que Valérie Sutton ait pu penser à spatialiser son système d'écriture de danse mais pas celui de signes. Nous l'avons compris, écrire les chorésignes et les chansignes pourrait être possible si ces systèmes fusionnaient et s'amélioraient. Cela dit, l'utilisation de la portée est un élément qui me paraît, à mon sens, plutôt efficace et logique, dans la mesure où le corps est la plume qui vient inscrire les notes sur la partition corporelle, dont les repères spatiaux sont pris en compte des pieds à la tête. La question que nous devrions plutôt nous poser, c'est : est-ce qu'un système d'écriture de signes en deux dimensions est réellement adapté pour écrire les signes ou plutôt est-ce que l'outil de captation vidéo, qui lui, prend en compte les quatre dimensions de la langue des signes, peut être considéré comme un réel système d'écriture ? Il existe de nombreux débats là-dessus, mais notons tout de même que l'IVT a publié quatre tomes de dictionnaires bilingues français/LSF, ce qui signifie que le système d'écriture de signes en 2D a plutôt bien été entretenu.

2. *L'incarnation musicale, une partition corporelle*

Sylvain Brétéché, lors de la conférence M.U.S.E.¹⁵⁶ introduit la notion d'incarnation musicale, où le corps devient lui-même l'objet de l'expérience musicale. Il explique que la musique se veut fondamentalement empreinte et emprise du corps, notamment d'une corporéité agissant sur sa constitution matérielle, son accomplissement événementiel et sa réalisation existentielle¹⁵⁷. De même qu'en langue des signes, le corps est assujéti à un espace et un temps spécifique dont il ne peut se défaire car nécessaires à l'apparition d'un événement musical. À la fois acteur et support du processus de réalisation de l'existence musicale, le corps s'offre à voir comme « l'objet le plus important du monde, qui s'oppose à

¹⁵⁶ Conférence M.U.S.E, *loc. cit.*

¹⁵⁷ Sylvain Brétéché, *L'incarnation musicale comme principe expérientiel*, AMU, Aix-Marseille Université (LESA – CLEMM), 07/04/2015

celui-ci, duquel il se sait dépendre étroitement¹⁵⁸ » L'événement musical en tant que vécu fondamentalement expérientiel, engage pour sa réalisation des postures corporelles singulières, déterminant les dispositions subjectives et les aspirations créatrices¹⁵⁹. L'ensemble des situations musicales nécessite l'inscription du sujet dans un contexte spatio-temporel et postural, où le corps occupe une double dimension essentielle, à la fois médium de la réalisation et dévoilement du vécu : la musique s'accomplit corporellement, à la fois révélation de l'être et apparition du monde¹⁶⁰. Sylvain Brétéché écrit notamment dans l'introduction de sa thèse :

L'incarnation se présente alors comme principe élémentaire de toute forme expérimentaliste musicale : la rencontre du sujet et du phénomène-musique s'effectue et se réalise dans la corporisation, individu et musique s'inscrivant l'un l'autre dans le corps. L'un l'autre, l'un pour l'autre, l'un par l'autre, dans l'instantanéité caractéristique de toute expérience. Le corps, inhérence expérientielle, se pose ici comme essence du musical en tant que vécu phénoménal : révélation de l'objet et centre de réalisation. Cette dualité du corps, à la fois source et produit de toute caractérisation du monde, le positionne indubitablement au fondement de l'expérience musicale, la pluralité de cette dernière laissant entrevoir une diversité corporelle des activités musicales et une multiplicité d'incarnation des données musicaux. Le sujet incarné projette dans sa réalisation une volonté singulière, faisant du corps un support spécialisé et déterminé. Pareillement, en tant que phénomène du monde, la musique engage avec le corps des relations spécifiques, jouant un rôle partiellement autonome dans la constitution et la réalisation de l'expérience individuelle¹⁶¹.

Ainsi, nous pouvons penser que l'événement musical s'incarne en nous le temps de l'écoute. Sylvain Brétéché parle notamment de vécu expérientiel et plus particulièrement de dimension essentielle pour représenter l'incarnation, par la nécessité d'être un corps au cœur de l'expérience et que notre réflexion intérieure cherche à saisir en quoi le corps qui nous constitue, se pose comme médium entre le sujet et le monde, en se positionnant fondamentalement comme support expérientiel¹⁶². Selon Sylvain Brétéché, le principe d'incarnation fondamental de révélation de l'existence musicale et la corporisation de toute forme de mise en acte apparaissent indispensables à l'expérience musicale.

¹⁵⁸ Paul Valéry, « Réflexions sur le corps » (p. 923-931), *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957

¹⁵⁹ Sylvain Brétéché « Des actes des corps. Pour une corporisation des actes musicaux » (p. 45-72.), *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'harmattan, 2012

¹⁶⁰ Sylvain Brétéché, « L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale » (p. 79-102), *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Paris, L'harmattan, 2013

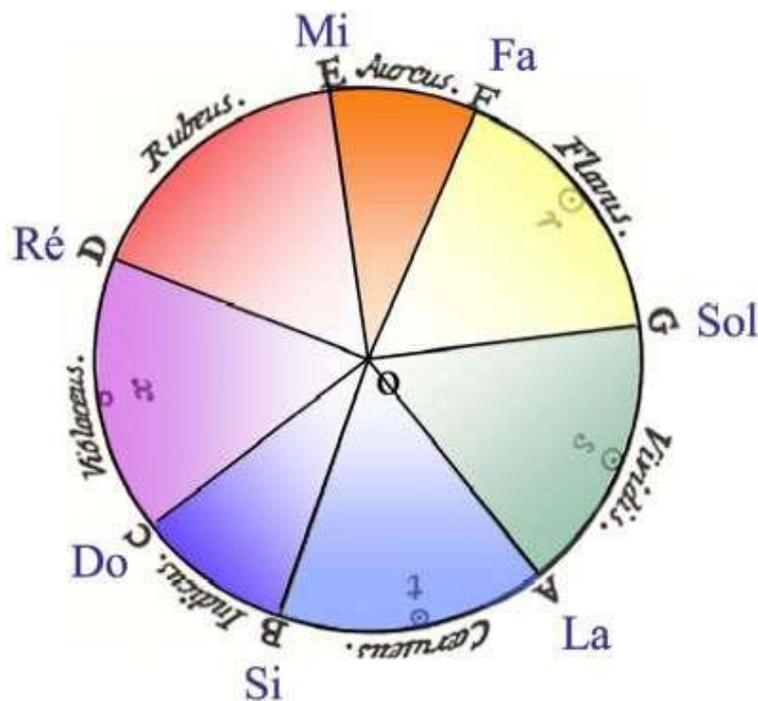
¹⁶¹ Sylvain Brétéché, *L'incarnation musicale comme principe expérientiel*, AMU, Aix-Marseille Université (LESA – CLEMM), 07/04/2015

¹⁶² Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de Pau, Éditions de l'éclat, 1999

C) La perception du son

1. *L'univers de la perception : une audition colorée*

A présent, nous savons que tisser des liens entre le monde sonore et le monde visuel, est la clé d'une compréhension sensible : l'aspect vibratoire des couleurs cherche à résonner avec celui des sons dans une quête de longueur d'onde commune en se confondant en proportions, en durées, en synergie de sens, de dynamique, d'espaces et de formes, à des constructions métaphysiques. Quelquefois à la frontière du raisonnable, il ne peut étonner que nos mentalités actuelles, déconnectées des préoccupations antiques de cohérence universelle¹⁶³.



164

Isaac Newton transforme radicalement le rapport des quatre couleurs fondamentales, en un système duodécimal : dans son traité de 1703¹⁶⁵, il propose une idée de notion de longueur d'onde et démontre l'hétérogénéité de la couleur grâce aux trois couleurs primaires rouge, bleu et jaune, puis les trois couleurs secondaires ou composites et enfin, les couleurs tertiaires produit du mélange des deux. Rapidement, le nombre de couleurs primaires et secondaires, établi à six, passe à sept avec l'indigo. Ces couleurs correspondent ainsi aux sept tons de la

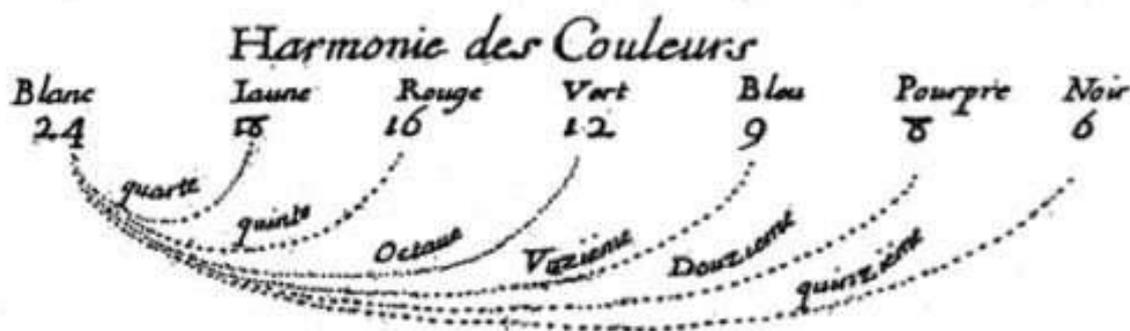
¹⁶³ Patrick Crispini, *loc. cit.*

¹⁶⁴ Isaac Newton, « Cercle chromatique », paru dans son ouvrage *Opticks*, 1704.

¹⁶⁵ Isaac Newton, *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs de la lumière*, Montalant, 1703

gamme et les douze couleurs qui forment un cercle chromatique peuvent désormais être mises en coïncidence avec les douze sons de la gamme chromatique : « il y a toute apparence que la portée de nos sens est exactement la même, et que la nature nous donne autant de sons que de couleurs¹⁶⁶ ». Par ailleurs, au XX^e siècle, le compositeur et ornithologue Olivier Messiaen, puisant à la source des chants d'oiseaux, des modes antiques et des rythmes indo-européens, fonde son enseignement sur le principe d'une audition colorée synesthésique¹⁶⁷.

Aristote pensait qu'il existait des couleurs agréables ou choquantes, de la même façon que les sons sonnent parfois mélodieux ou dissonants, à savoir qu'il considérait le noir et le blanc comme des couleurs. Le philosophe pensait alors que l'harmonie des couleurs se régissait par des relations entre nombres analogues avec celles de l'harmonie musicale étudiées par les disciples de Pythagore à l'aide de cordes vibrantes : les sons consonants correspondaient à des rapports simples des longueurs des cordes. Ainsi, un rapport de 2 pour l'octave, 3/2 pour la quinte, 4/3 pour la quarte, etc.



168

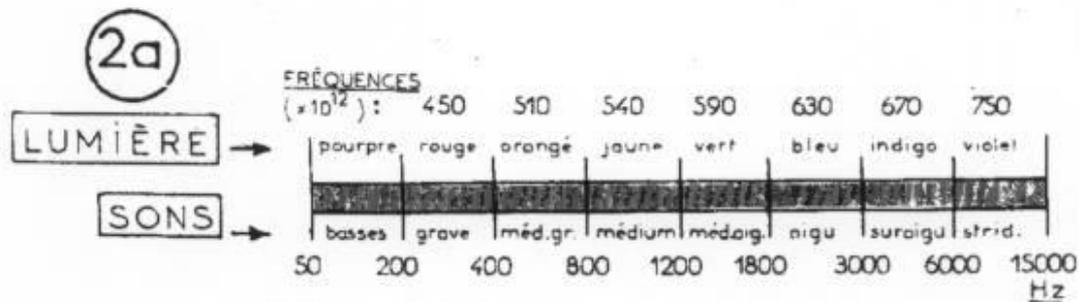
La seule méthode d'objectivation rationnelle de la couleur des sons reste celle de Combastet, qui a conçu et construit un appareillage comportant une série de filtres et un écran de télévision couleur. Lors de l'écoute d'une musique donnée, chaque son est transformé en une couleur unique résultant de la combinatoire des couleurs élémentaires attribuées à chacune des bandes spectrales élémentaires. Ainsi, l'écran de couleur est intéressant à observer mais après une écoute de quelques minutes, ou même de quelques secondes, il est impossible de se rappeler la suite colorée que nous avons vue, ni d'en faire une synthèse. Ce système conviendrait davantage pour une écoute instantanée de sons relativement stables, cela dit, un son de message sonore est par définition un être évolutif et donc, lorsque l'écoute est d'ordre lointain, la méthode n'est plus utilisable. En revanche, il est avéré que le système visuel

¹⁶⁶ Isaac Newton, *Opticks*, 1704.

¹⁶⁷ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, volume n°7, Paris, A. Leduc, 1994

¹⁶⁸ Marin Cureau de la Chambre, « L'harmonie des couleurs mise en relation avec les intervalles musicaux », *Nouvelles observations et conjectures de l'iris*, J. d'Allin, 1650

humain n'est en fait capable de saisir et de traiter qu'une combinatoire de huit éléments au maximum :



*Le parallèle sons-lumière a souvent été tenté :
 Les "bandes sensibles" colorées correspondent assez
 bien avec les "bandes sensibles" auditives choisies ici.*

169

Si nous découpons la gamme des couleurs visibles en trois bandes seulement, ce serait certainement insuffisant pour expliquer toutes les sensations colorées que nous éprouvons. Nous pouvons bien peindre un tableau avec trois couleurs, mais nous éprouverons une sensation de manque. D'autre part, si nous donnons au peintre trente couleurs différentes, nous pourrions nous interroger si cela ajoutera vraiment quelque chose de perceptible à ce qu'il pourrait faire avec huit couleurs¹⁷⁰ ? Nous pouvons ainsi être tentés de croire que ce découpage en huit bandes semble optimal pour la majorité des personnes, notamment lorsqu'il s'agit de tableaux ou de photographies en couleurs. L'hypothèse serait que toutes les informations que nous percevons soient traitées par le même ordinateur central, à savoir, le cerveau, dans la mesure où il n'y a que les types de capteurs qui différencient nos sens, sensibles simplement à des longueurs d'ondes différentes¹⁷¹. Parallèlement, le médecin bavarois Georg Sachs crée en 1812 l'expression « audition colorée » ou « synesthésie », pour désigner les correspondances subjectives observées chez certains patients entre la perception des sons et celle des couleurs¹⁷².

Louis Bertrand Castel¹⁷³ fut le premier à confectionner un « clavecin de couleurs » ou plus communément appelé « clavecin oculaire » et s'efforça de rendre visible le son par l'intermédiaire de touches qui actionnent des languettes faisant vibrer les cordes, laissant

¹⁶⁹ Emile Leipp, *L'intégrateur de densité spectrale (IDS) et ses applications*, Groupe d'Acoustique Musicale, Université Paris VI, Paris, 19/12/1977

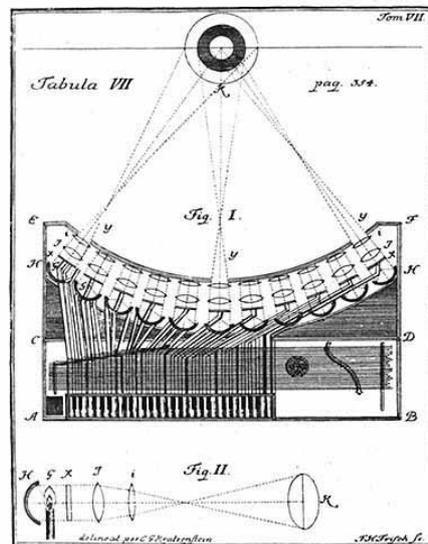
¹⁷⁰ Gérard Pelé, *Études sur la perception auditive* (p. 40), Paris, 2012

¹⁷¹ Emile Leipp, *loc. cit.*

¹⁷² Olivier Messiaen, *loc. cit.*

¹⁷³ Castel Louis Bertrand, *Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons et toutes sortes de pièces de musique* (p. 2552-2577), Mercure de France, 1725

ainsi apparaître des rubans colorés transparents. Il confectionne également un « orgue à couleurs » de douze octaves associées à cent quarante-quatre couleurs correspondantes, elles-mêmes suscitées par un système de verres, de miroirs et de bougies¹⁷⁴. Castel invente ensuite un « clavecin olfactif », un « clavecin-spectacle » pour les feux d’artifice et à partir de 1726, un clavecin pour tous les sens. Voltaire témoigne du fait que « tous les sourds de Paris se précipitaient aux concerts sur ce curieux et éphémère instrument¹⁷⁵ ».



Die erste Konstruktionszeichnung eines Farbenklaviers,
aus: Joh. G. Krüger, De novo musicis, quo oculi delectantur, genere, in:
Miscellanea Berolinensia ad incrementum scientiarum 7, 1743, Tafel 7

176

Un peu plus tard, l’électricité favorise l’épanouissement de la musique des couleurs en facilitant une nouvelle diffusion lumineuse et dynamique¹⁷⁷. Vers 1877, Bainbridge Castel termine le premier orgue chromatique muni d’une lampe à arc placée au-dessus d’un orgue classique est censée éclairer des verres teintés, reliés à des leviers. Malgré les polémiques que suscite alors la nécessité d’utiliser ou non ces nouveaux instruments, on ne compte plus les brevets des inventeurs qui s’emploient à perfectionner le concept de Bishop¹⁷⁸.

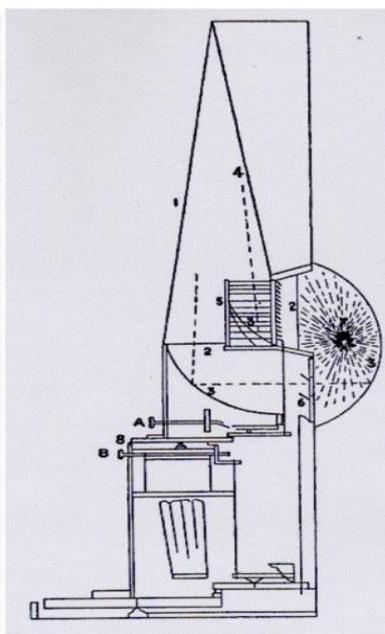
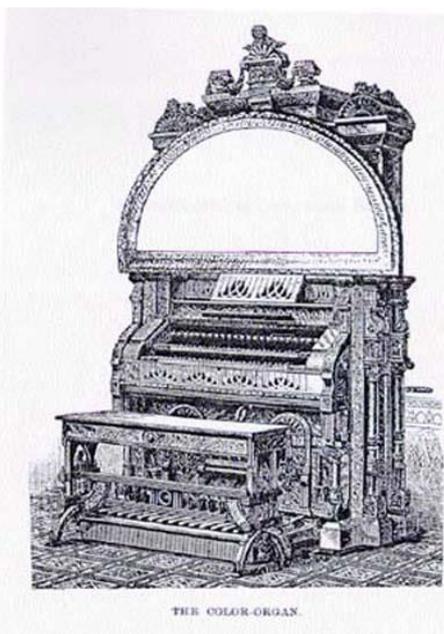
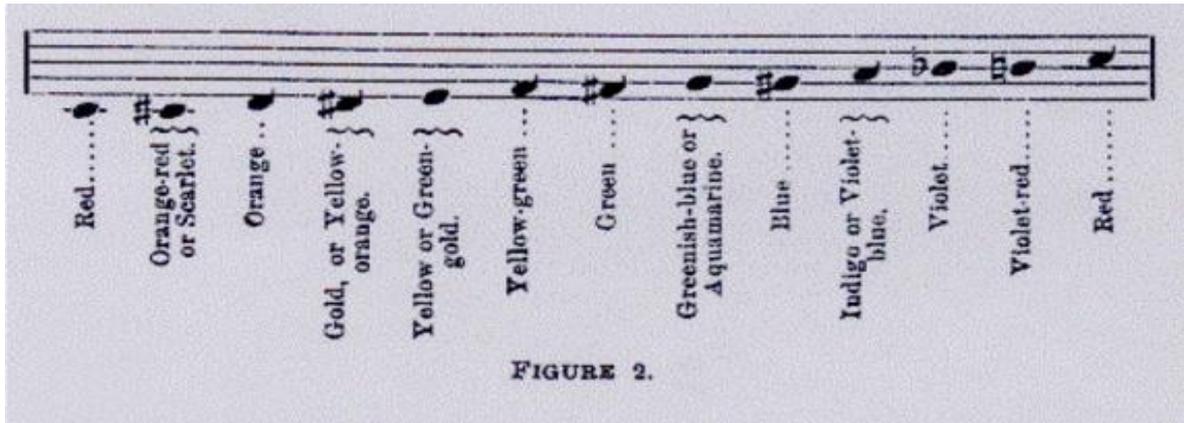
¹⁷⁴ Patrick Crispini, *loc. cit.*

¹⁷⁵ Patrick Crispini, *loc. cit.*

¹⁷⁶ R.P. Castel, *Clavecin pour les yeux, avec l’art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique*, Lettre écrite à Paris à M. Decourt à Amiens le 20/02/1725, *Mercure de France*, novembre 1725, p.2552-2557

¹⁷⁷ Olivier Messiaen, *loc.cit.*

¹⁷⁸ Patrick Crispini, *loc. cit.*



1. Ground glass tablet.
 2. Ground glasses to diffuse light.
 3. Reflectors.
 4. White screen.
 5. Upper sash.
 6. Lower sash.
 7. Electric light.
 8. Keyboard.
- A. Color-stop for keyboard.
 B. Color-stop for pedals.

179

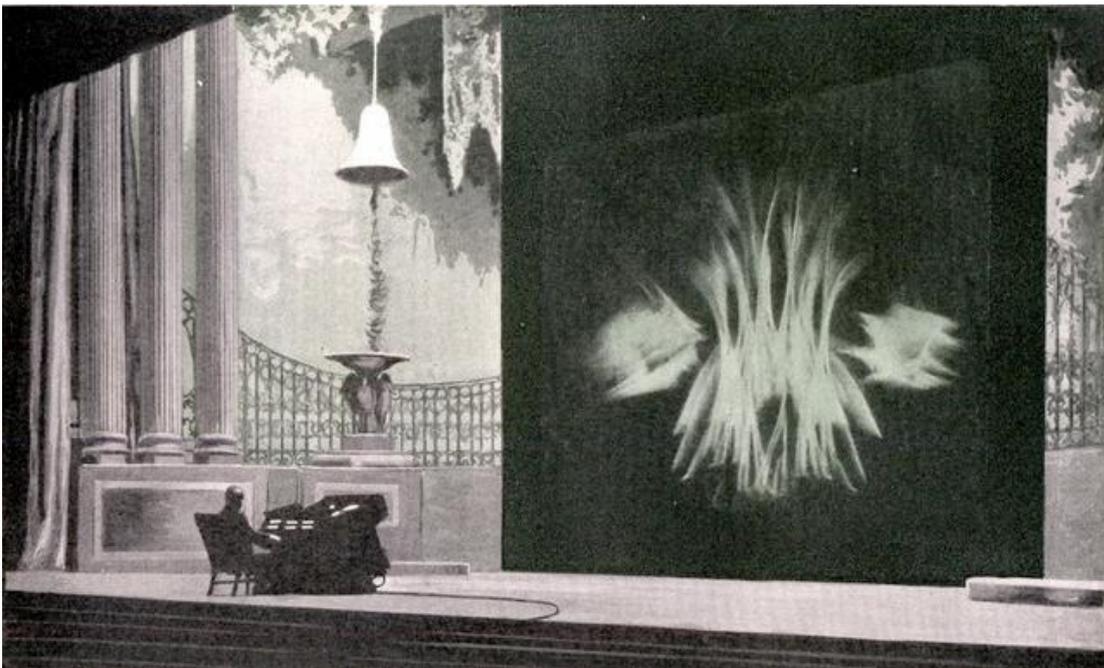
Parmi eux, le paysagiste anglais Wallace Rimington présente à Londres en 1893 un orgue de couleurs muni de rhéostats permettant de moduler l'intensité de la lumière. Améliorant son instrument jusqu'au dernier modèle qu'il présente en 1912, Rimington met au point un système de filtres mobiles, qui découpent les faisceaux de lumière et multiplient les combinaisons formelles, parvenant à une véritable « peinture en mouvement » :

¹⁷⁹Bainbridge Bishop, *A Souvenir of the Color Organ, Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*, The De Vinne Press, 1893



180

Au cours du XX^e siècle, divers artistes se sont attachés, en utilisant les moyens électriques, à créer une musique pour les yeux accessible au plus grand nombre. Fusent alors des dispositifs dérivés confectionnés à partir de lanternes magiques, comme les boîtes lumineuses de Morgan Russell et de Thomas Wilfred :



181

¹⁸⁰ A. Wallace Rimington, *Colour music : the art of mobile colour (with illustrations)*, Hutchinson & Co, 1911

¹⁸¹ Thomas Wilfred, *Thomas Wilfred en concert avec son Clavilux*, Neighborhood Playhouse, New York, 10/02/1922

Nous pouvons trouver également les jeux de lumière de Kurt Schwerdtfeger et Ludwig Hirschfeld-Mack¹⁸², les « claviers à lumières » conçus par Alexandre Scriabine ou Zdenek Pešánek¹⁸³. L'histoire de la combinaison sons-couleurs, se poursuit de nos jours et fait désormais appel à des technologies virtuelles sur ordinateur. Myles de Bastion, un artiste et musicien sourd travaille sur ce dialogue métaphysique et a fondé *Cymaspace*¹⁸⁴, un projet où il invente et propose des dispositifs associant les lumières LED à la scène musicale. Il loue des packages de matériel électroluminescent à travers le monde, il collabore avec d'autres startup pour créer de nouveaux dispositifs rendant la musique dans son écoute et sa pratique accessible pour les sourds et a même créé son propre clavier lumineux pour le musée Oregon Museum of Science & Industry (OMSI)¹⁸⁵:



186

Ce piano fonctionne avec le système *Audio Lux*¹⁸⁷, lui-même développé par *Cymaspace*, fonctionnant à l'aide de carte Arduino. Il développe également pour les guitares, un pédalier basé sur le même système de synesthésie et des écrans de diffusion sur les peaux des toms, caisse claire et grosse caisse d'une batterie pour offrir aux artistes et au public sourd une expérience musicale inédite, à Portland, dans leur espace scénique :

¹⁸² Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorische Farblichtspiel (Reflecting Color Light Play)*, Microscope Gallery, 1922-1966, vidéo postée sur Vimeo en 2017, <https://vimeo.com/190661225>, consulté le 12/05/2018

¹⁸³ Zdenek Pešánek, *Spectrophone with two keyboards*, 1926

¹⁸⁴ Myles de Bastion, *Cymaspace*, 2014 www.cymaspace.org, consulté le 12/04/2018

¹⁸⁵ Piano Push Play, CymaSpace & Lucid, *#SeeingSound LED Piano*, chaîne de « Piano. Push. Play », YouTube, le 03/02/2016 https://www.youtube.com/watch?time_continue=178&v=j3119wHkRwg, consulté le 12/05/2018

¹⁸⁶ Piano Push Play, CymaSpace & Lucid, *#SeeingSound LED Piano*, OMSI, 2016

¹⁸⁷ Audio lux est un Controller de lumière LED développé par *Cymaspace*, qui transcrit intelligemment le son et la musique en lumière.



188

Ce type de dispositif n'est pas encore diffusé en France pour les concerts. Cela dit, il existe diverses technologies développées autour des vibrations comme les gilets vibrants (*subpack*) et les caissons vibrants. C'est lors de la conférence M.U.S.E¹⁸⁹ que j'ai pu tester ces nouvelles technologies en faveur de l'accessibilité des concerts aux sourds et que j'ai pu rencontrer avec mon régisseur son et lumière, des concepteurs, qui nous ont transmis les informations nécessaires pour pouvoir faire une reproduction. C'est exactement ce que nous avons fait et testé pour le groupe So Hipster, et pourquoi pas, pour la création *Gardienne des Pages* :



190

¹⁸⁸ Cymaspace, *A Modern Visual Sound System for Deaf & Hard-of-Hearing*, YouTube, AT&T, 23/06/2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=OnrxPVjEhr8, consulté le 12/05/2018

¹⁸⁹ Conférence M.U.S.E, *loc. cit.*

¹⁹⁰ Benjamin Bouteille, *Caisson Vibrant*, So Hipster, 31/03/2018

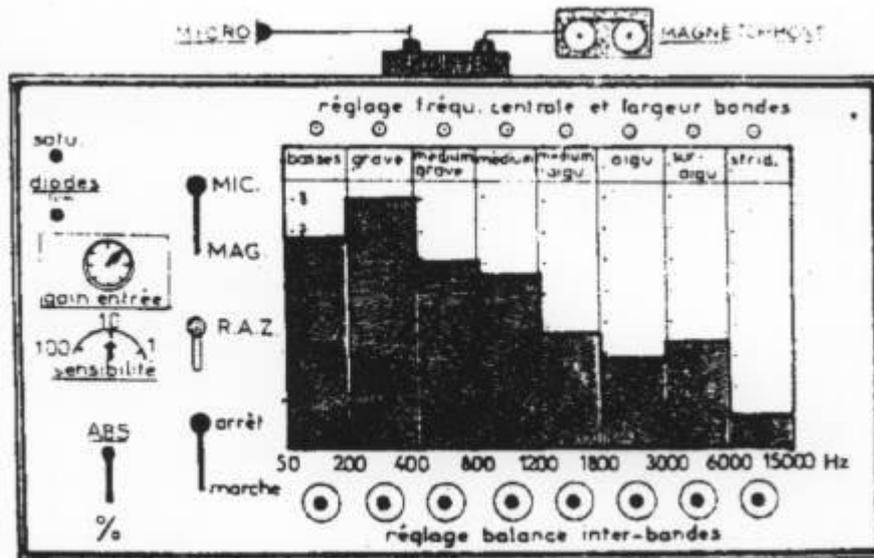
Le caisson vibrant fonctionne à l'aide d'un ampli et possède également des LED réagissant au son grâce à une carte Arduino, commandée en DMX depuis la régie de la salle. Myles de Bastion a inventé un banc vibrant, qui reprend le même principe et qui est à destination du public. Le caisson peut également être mis à la disposition du public. Cela dit, un seul caisson peut au maximum accueillir deux personnes, mais le mieux serait d'en distribuer à chacun, signifiant qu'il faudrait alors en créer un grand nombre. Il y a également la possibilité de l'utiliser directement sur scène, pour des comédiens sourds qui s'expriment sur un point fixe et ne se déplacent pas ou très peu car cet équipement est plutôt lourd et difficilement mobile. Ce dont je suis certain, c'est que pour mes futures créations, je pourrai utiliser ou mettre à disposition ce caisson vibrant.

2. *Le spectre sonore*

Nous avons tous pu observer sur une chaîne hi-fi des diagrammes bicolores (parfois tricolores) réagissant à la musique, nous pouvions penser qu'il s'agissait du même ressort que les propositions animées des écrans de veille d'ordinateurs ou des lecteurs multimédias (Windows media Player, consoles de jeux...). Cependant, ce diagramme découpé en huit bandes cache derrière lui de réelles données scientifiques sur la nature du son. Emile Leipp, invente à l'aide des premiers sonographes, un intégrateur de densité spectrale (IDS), conçu dans le but de résoudre le problème de la sonorité des instruments de musique car la notion de sonorité a longtemps paru insaisissable. La qualité sonore d'un instrument étant jugée d'une manière tout à fait subjective, Emile Leipp a voulu donc construire une machine destinée à remplacer le jury de concours de sonorités et leur subjectivité, mais surtout à mieux comprendre la notion de sonorité.¹⁹¹ Elle est l'outil de base pour étudier les messages acoustiques car elle est capable de fournir des diagrammes fréquence/temps/intensité raccordables avec la sensation produite par un son complexe évolutif réalisé dans les conditions normales d'emploi d'une source. Il nous renseigne sur la forme des sons dans leur contexte immédiat (environ quelques secondes).

¹⁹¹ Yamina Guelouet, « L'intégrateur de densité spectrale de Leipp » (chapitre n°2), *Etude de la Lateralité auditive*, Psychosonique, décembre 2005

3a



"Tableau de bord" de l'IDS. On peut régler toutes les variables en présence

192

Mais cela n'explique pas tout dans le domaine de la perception de messages sonores. Les observations et expériences faites ont confirmé qu'il fallait considérer l'aspect lointain des événements acoustiques : en comparant deux violons ou deux chaînes d'écoute, nous sommes capables de formuler en fin d'essai, un jugement sur la qualité sonore globale.¹⁹³ Celui-ci se base sur une écoute de longue durée, ce qui en temps normal, échappe au sonographe. En effet, notre système auditif est capable de saisir l'information esthétique ainsi que la coloration statistique particulière d'un message acoustique. Il exploite nécessairement les mémoires à long terme et réalise certainement des opérations mentales particulières, relevant de mécanismes intégratifs qui ont lieu dans notre cerveau.¹⁹⁴

Nous l'avons compris, ces mécanismes sont inobservables, la solution consistait alors à tenter de la simuler sans se soucier de la réalité anatomique et physio-auditive. Pour cela, il faut concevoir un organigramme afin de définir les fonctions mathématiques nécessaires et fabriquer un modèle qui réagisse comme l'organisme à étudier (simulation d'écoute d'ordre lointain), susceptible de fournir des documents statistiques sur des événements sonores de longue durée (éventuellement en lien avec les sensations subjectives d'ordre lointain)¹⁹⁵. Il suffit de prendre un sonogramme complet comportant les sons et tous leurs harmoniques (ou partiels) et d'intégrer les données sur un ordinateur. Nous obtenons

¹⁹² Emile Leipp, *op. cit.*, « Tableau de bord de l'IDS »

¹⁹³ Yamina Guelouet, *loc. cit.*

¹⁹⁴ Emile Leipp, *loc. cit.*

¹⁹⁵ Yamina Guelouet, *loc. cit.*

alors la courbe de densité spectrale d'une séquence de musique, grâce à laquelle nous pouvons observer la répartition statistique de l'énergie dans cette séquence. Ainsi, l'idée de base était trouvée, il ne manquait plus qu'à la mettre en pratique et réaliser des relevés de densité spectrale.

Abordons à présent la question de fond : peut-on établir une correspondance entre sons et couleurs de façon rationnelle sur la base des caractéristiques des ondes sonores et lumineuses¹⁹⁶ ? Du point de vue des fréquences des ondes, cela semble impossible : il n'y a pas de recouvrement entre les domaines de fréquences des sons audibles par l'oreille humaine (de 20 à 20.000 hertz) et des ondes lumineuses visibles par l'œil humain (400.000 milliards à 800.000 milliards de hertz¹⁹⁷). Il n'y a pas non plus de recouvrement des domaines de longueurs d'onde : de 1,7 cm à 17 m pour les ondes sonores dans l'air, et de 400 à 700 nm (nanomètres) pour la lumière¹⁹⁸. Il est impossible de passer d'un domaine de fréquences à l'autre par un facteur multiplicatif car un intervalle d'une octave correspond au doublement de la fréquence. Or, le domaine de fréquences de la lumière visible s'étend sur environ une octave alors que les fréquences sonores couvrent plus de 10 octaves¹⁹⁹. Il est important de rappeler que sur le plan de la physiologie de la perception, la couleur n'existe pas en soi car c'est une construction de notre cerveau. À une longueur d'onde donnée de la lumière, notre cerveau associe une couleur, en revanche, l'inverse ne fonctionne pas : l'impression de jaune peut résulter aussi bien d'une lumière monochromatique à 580 nm que d'un mélange de lumières verte (530 nm) et rouge (700 nm²⁰⁰). Il n'y a malheureusement donc pas de relation « équipotente » entre couleur et longueur d'onde (ou fréquence), néanmoins notre oreille sait distinguer un son pur (une seule fréquence) et un son complexe (plusieurs fréquences), et reconnaître plusieurs notes dans un accord.

Michèle Castellengo fut pendant des décennies, directrice du Laboratoire d'Acoustique Musicale de l'Université Paris 6 (UPMC) et lors d'une interview²⁰¹, elle explique que nous comprenons la parole parce que nous avons appris à repérer les formes acoustiques temporelles qui sont véhiculées par le signal et la voix. Michèle Castellengo

¹⁹⁶ Bernard Valeur, « A la recherche de correspondances entre sons et couleurs », Dossier *Sons et couleurs : de la science à l'art*, 12/06/2012

¹⁹⁷ Emile Leipp, *loc. cit*

¹⁹⁸ Bernard Valeur, *loc. cit*

¹⁹⁹ Gérard Pelé, *loc. cit*

²⁰⁰ Bernard Valeur, *loc. cit*

²⁰¹ EfferveSciences, « *Au cœur des sons avec Michèle Castellengo (chercheuse en acoustique musicale)* », Coproduit par le CNRS Images et Cinaps TV, réalisé par Didier Deleskiewicz et animé par Antoine Spire, YouTube, chaîne de « cinapstv », 22/04/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=MXXhCH6-3s> consulté le 13/05/2018

utilise un exemple simple « hello how are you ? » en utilisant une voix qui n'a pas d'harmonique, que l'être humain ne peut comprendre que s'il est proche de l'émetteur ou si aucun son extérieur n'interfère à la réception du signal sonore. Lorsque Michèle Castellengo utilise un instrument du nom de guimbarde (connu pour sa capacité à synthétiser la parole), sa voix s'associe avec cet instrument, plus précisément en alliant les articulations de la parole et les cordes vocales synthétiques de l'instrument ; nous pouvons ainsi écouter une voix sans intonation mais reconstituée. En effet, les cordes vocales de cet instrument sont fixes comme un son électronique. Elle a ainsi transformé le son de la guimbarde en la couplant à sa cavité buccale puis en articulant, de fait, le son porté à la même forme temporelle qu'une voix. Cet instrument, non pas de musique mais de parole, pourrait également être utilisé par les sourds ne pratiquant pas les signes ou ne désirant pas utiliser leur voix pour des raisons personnelles. Ceci dit, le son produit par une guimbarde, ne sonnant pas naturel à l'oreille humaine, risque fortement de perturber les échanges entre l'instrumentiste et l'entendant. De plus, la fréquence d'une voix étant située entre 1000 et 2000Hz²⁰² ne peut être perçue par l'oreille sourde qui ne perçoit que les premières bandes spectrales, même si, ne l'oublions pas, le degré de surdité est propre à chaque sourd et peut donc plus ou moins varier. De nos jours, des jeunes sourds consultent des orthophonistes pour apprendre à mieux articuler, dans la mesure où la surdité interfère lourdement avec la construction articulo-phonatoire des sons émis par la voix. En conséquence, l'utilisation d'un vocodeur ou d'une guimbarde ne conviendrait pas forcément aux sourds, mais pourquoi pas davantage pour les muets. Cela dit, il s'agit d'un terrain de recherche qui m'est encore inconnu et je ne pourrais donc malheureusement pas apporter de réponses.

3. Les fréquences selon l'oeil d'une sourde

La synesthésie, du grec « syn » (union) et « aesthesis » (sensation), se réfère en priorité à une aptitude neurologique selon laquelle deux ou plusieurs sens de perception se trouvent associés par le sujet. Bimodale (entre deux modalités sensorielles) ou multimodale (entre au moins trois modes sensoriels), elle peut se manifester de manière uni- ou bidirectionnelle²⁰³. Cognitive, elle favorise l'association d'un mode sensoriel à une représentation mentale précise. Dans le domaine d'association des matières-couleurs, chaque

²⁰² Bernard Valeur, *loc. cit*

²⁰³ Patrick Crispini, *loc. cit*

synesthète associe des matières précises avec des sons déterminés qui lui sont propres et qu'il peut confirmer régulièrement lors de tests successifs, mais qui ne correspondent pas forcément aux « visions sonores » d'un autre synesthète. La synopsie (ou synopie) quant à elle, est une forme particulière de synesthésie qui fait qu'un son provoque chez certains sujets prédisposés des phénomènes de vision colorée sans lien apparent avec la sensation objective du son entendu. Ayant déjà traité ce sujet précédemment, nous allons nous focaliser sur l'approche synesthésique matière-son de l'artiste sourde Christine Sun Kim, qui nous est proposée dans son portrait vidéo²⁰⁴ réalisé par la production Nowness.

Christine Sun Kim a l'habitude de sortir dans la rue et d'enregistrer les sons extérieurs pour les décortiquer au travers d'expériences multiples. Depuis son plus jeune âge, elle a toujours remis en question l'appartenance du son, souvent associée à la culture entendante et inaccessible à la culture sourde. Elle s'est confrontée aux conventions sonores des entendants, elle recevait des remarques comme « ne tape pas du pied ! », « silence ! », mais encore « ne rote pas en public ! » ... Ces sons étaient peu conventionnels pour les entendants car trop bruyants ou provoquant une gêne, elle a donc appris à respecter ces conventions entendantes, puis s'est dit que les sons n'appartenaient pas seulement aux entendants mais également aux sourds. Christine Sun Kim s'est donc interrogée sur la nature des sons, non pas musicaux, mais de tous les jours, produits par tout ce qui l'entoure y compris son propre corps. Elle a cherché à associer diverses matières à ces sons et d'en tester les limites, tel que l'air, la peinture, le sable, la peinture en poudre etc. Elle relie des haut-parleurs à des hélices pour voir comment le son du métro interagit avec, elle souffle également dans un micro toujours relié à des haut-parleurs, où des fils sont collés sur la membrane, afin d'observer ce qu'un son émis par le corps peut produire visuellement. Son travail s'oriente alors sur la physicalité des sons, sur la transcription du son en une nouvelle forme, ce processus implique également la performance artistique. Elle cherche à découvrir la puissance du son sur la matière : à partir de quel poids le son peut soulever un objet, à partir de quelle fréquence un son grave ou strident peut faire exploser un ballon de baudruche. Comme le soulignait Sylvain Brétéché, l'expérience musicale passe par une incarnation temporelle, et c'est exactement ce que Christine Sun Kim fait au travers de ses expérimentations matières-sons. Elle s'essaie même à la peinture à la sonde : grâce aux vibrations, une sonde placée dans un bocal de peinture vibrera et projettera des gouttes qui

²⁰⁴ Nowness, « *Christine Sun Kim* » by Todd Delby, Todd Delby, Youtube, chaîne de « Nowness », 09/11/2011, <https://www.youtu.be/mqJA0SZm9zl>, consulté le 28/04/2018

forment tout au long de l'écoute musicale une œuvre picturale abstraite, qui représentera pour Christine Sun Kim, une forme du son.

Dans la même veine, mais plutôt sur l'étude d'un son musical, La Borde envisage un clavecin électrique qui puisse mettre en jeu l'électricité statique. En 1790, le physicien Ernst Chladni, créateur de l'acoustique moderne, invente un nouvel instrument de musique, l'« euphone », ou clavicylindre composé de cylindres en verre, qui utilise des *Klangfiguren* (figures sonores), pour révéler les empreintes créées par les fréquences sonores sur de fines plaques couvertes de poudre de quartz²⁰⁵. Ces figures régulières restituent sous une forme graphique les intervalles harmoniques. Un an plus tard, l'ésotériste et kabbaliste Karl von Eckartshausen met au point, pour l'aristocratie européenne fascinée, un curieux dispositif composé de globes de verre contenant un liquide coloré, éclairés par transparence avec des chandelles, révélés tour à tour par des valves liées aux touches du clavier²⁰⁶.

²⁰⁵ Bernard Valeur, *loc. cit*

²⁰⁶ *Idem*

CONCLUSION

In fine, le théâtre musical bilingue français/langue des signes est une forme de théâtre que je considère comme un terrain idéal d'entente entre les deux cultures. Il est important de saisir le sérieux des enjeux et de comprendre qu'il y a ici un mouvement progressiste de la pensée qui engage une lutte pour l'égalité et le respect des deux cultures. Le théâtre musical en langue des signes apparaît alors comme une forme interdisciplinaire aux enjeux politiques et sociaux autant dans le milieu entendant que sourd. Par ailleurs, nous savons que le Théâtre est en constante renaissance, une nouvelle génération est en train de naître et créer autant de nouveauté permet à chacun de construire un univers théâtral en devenir. La place des comédiens sourds pourra alors s'affirmer et les mentalités pourront évoluer. Cette forme inédite de théâtre apporte beaucoup de fraîcheur à tout ce qui a pu être fait autour du théâtre, ainsi le métier de metteur en scène bilingue en langue vocale/langue des signes gagnera en valeur et en reconnaissance. L'intérêt de cette forme de théâtre est tel que la scène doit se transformer en terrain d'entente où les sourds ne sont pas en situation de handicap et peuvent donc jouer pour n'importe quel public. Le travail de création en cours pour le master Ecriture Dramatique et Création Scénique m'a permis de découvrir qu'il est possible au plateau de mêler plusieurs disciplines comme la peinture, la danse, la musique, les chansignes, les chorésignes, qui, au départ, ne m'étaient pas toutes familières mais qui finalement le sont devenues. Ce qui est fascinant c'est qu'il reste encore beaucoup de choses à découvrir et à apprendre, car nous venons de trouver un espace de création bien vivant. Grâce aux recherches sur les technologies synesthésiques, nous avons pu distinguer des dispositifs scéniques qui ont pu être repensés au fil des siècles et qui pourront toujours être améliorés pour les générations d'artistes visuels à venir. Ainsi, les comédiens sourds et entendants pourront se lancer ensemble dans de nouveaux projets théâtraux, musicaux, visuels et chorégraphiques, à la croisée des arts et des sciences, qui seraient intéressants à analyser. J'ai pu notamment au cours de ces deux années, apprendre à repenser mes pratiques artistiques et à ouvrir des champs de recherche qui me paraissaient inaccessibles, puis qui maintenant me sont plus abordables et surtout me donnent l'envie d'explorer les limites autant que les nombreux artistes cités dans ce mémoire ont pu le faire.

BIBLIOGRAPHIE

CULTURE SOURDE

ACT'S

Le Tabou, mise en scène Sophie Scheidt et Simon Attia, Toulouse, 25/09/2016

André Meynard

« Les preuves de surdité : l'autre dit sourd », *Quand les mains prennent la parole : Dimension désirante et gestuel*, Toulouse, France : ERES, 2002

Benjamin Lacombe

Laure et Cédric, danseurs sourds, de Toulouse au petit écran, Toulouse, La dépêche, 30/06/2015

Cedric Polleux & Laure Hunot

Danse en trois temps, mise en scène Poupée Palacios, Toulouse, ACT'S, 2014

Charly Despeyroux

« L'Enigme du désert », *Gardiennne des Pages*, Toulouse, 2017

Christian Cuxac

« La langue des signes française », *Les voies de l'iconicité*, Paris, Ophrys, Faits de langue n 15-16, 2000

Compagnie Danse des signes

Hiroshima mon amour (d'après le scénario de Marguerite Duras), mise en scène de Lucie Lataste, Toulouse, 2014

Signé Zarka & Froment, Toulouse, Musée des Abattoirs, 16/12/2017

Emmanuelle Laborit

Dévaste-moi, mise en scène de Johanny Bert, Paris, IVT, 10/11/2017

Ernest La Rochelle

Le Congrès de Milan - pour l'amélioration des sourds-muets, Editions du Fox, octobre 1880

Ian Clark

Def, New York, Craig Michcombe and Rajinder Kochar, 2002

Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs de la lumière,
Montalant, 1703

Jean Grémion

La Création d'IVT, Paris, Éditions IVT, publié le 11/05/2017

Marc Renard

« Écrire les signes », *La Mimographie ou essai d'écriture mimique*, Paris, réédition de Roch-Ambroise Auguste Bébien,

Marie-Anne Sallandre, « Va-et-vient de l'iconicité en langue des signes française »,
Acquisition et interaction en langue étrangère, 2001.

Mark Medoff

Les Enfants du Silence (titre d'origine Children of a Lesser God), adaptée en français et mise en scène par Jean Dalric, Jacques Collard et Levent Baskardes, Paris, 1980.

Michel Poizat

La Voix sourde : La société face à la surdité, Paris, Editions M tali , 1996

« Le sourd et la diva », *La Voix sourde : La société face à la surdité*, Paris, Editions M tali , 1996

« D'un sourd à l'autre », *La Voix sourde : La société face à la surdité*, Paris, Editions M tali , 1996

Shine France

Got to Dance : Le Meilleur Danseur, présentée par Sandrine Corman, Paris, TMC, inspirée de l'émission britannique Got to Dance diffusée depuis 2009 sur Sky1

DANSE

Alwin Nikolais & Murray Louis

The Nikolais/Louis dance technique : a philosophy and method of modern dance, New York, Routledge, 2005

C. Dardy

« Corps qui danse, corps qui pense », *Revue Actions et recherches sociales (n°1)*, Paris, Corps et société, Mars 1982

Gilbert Serres

« La Danse classique », *Historique et théorie de base*, Paris, Désiris, 2004

Margaret McGowan

L'Art du ballet de cour en France, Paris, CNRS, 1978

Marie-Claude Pietragalla

Ecrire la danse : de Ronsard à Antonin Artaud, Paris, Segquier/Archimbaud, 2001

Paul Valéry

« Réflexions sur le corps », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957

Pina Bausch

Le Sacre du Printemps, Wind von West - Der zweite Frühling, 1975

MUSIQUE

Brandon Miller

L'importance de votre couverture d'album, Paris, Imusician, 21/01/2015

Bruno Giner

Aide-mémoire de la musique contemporaine, Paris, Durand, 1995

Christine Guillebaud

« Musique mécanique et temple hindou. Histoire controversée d'un dispositif visuel et sonore », Paris, *Terrain* n° 53, 2009

Claude Lévi-Strauss

« Tristes Tropiques », *Terre Humaine*, Paris, Plon, 1955

Dir. Denis Arnold

« Temps », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1988

Edith Lecourt

La musicothérapie : Une synthèse d'introduction et de référence pour découvrir les vertus thérapeutiques de la musique, Paris, Eyrolles, 2014

Gérard Montarlot

Le Jazz et ses musiciens, Paris, Hachette, 1963

Jacques Siron

La partition intérieure : jazz, musiques improvisées, Paris, Outre Mesure, 1992

Joseph Delaplace

« L'invention par le rythme : Répétition, stratification et organisation de la vitesse comme fondements structurels chez quelques compositeurs du XXe siècle », *Rythme*, Paris, Observatoire musical français, 2005

Lisa Florenne

« Rythme (musique) : par Étienne Souriau (1892-1979) », *Anne Souriau : Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 (première édition 1990)

Sylvain Brétéché

L'incarnation musicale comme principe expérientiel, AMU, Aix-Marseille Université (LESA – CLEMM), 07/04/2015

« Des actes et des corps. Pour une corporisation des actes musicaux », *Ontologies de la création en musique. Des actes en musique*, Paris, L'harmattan, 2012

« L'incarnation de l'instant. Du mouvement de l'existence musicale », *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Paris, L'harmattan, 2013

SONS & COULEURS

Annie Paradis

« A l'écoute de Paul Klee. Les choses sont-elles (aussi) corps de violons ? », Paris, *Terrain* n°53, 2009

Bernard Valeur

« A la recherche de correspondances entre sons et couleurs », *Dossier Sons et couleurs : de la science à l'art*, Paris, Futura-sciences, 12/06/2012

Gérard Pelé

Études sur la perception auditive, Paris, Harmattan, 2012

Georges Roques

« Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers », *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, catalogue de l'exposition organisée au musée d'Orsay, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003

Junod

« Voir écouter. Pour une iconographie de l'auditeur », Paris, *Terrain* n° 53, 2009

Louis-Bertrand Castel

« Esprit », *Saillies et singularités*, Paris, Philippe Vincent, 1703

Madeleine Leclair

« Voir la musique », Paris, *Terrain* n° 53, 2009

Marc Chemillier

« L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée », Paris, *Terrain* n° 53, 200

Olivier Messaien

Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, volume n°7, Paris, A. Leduc, 1994

Patrick Crispini

« Sons et couleurs. Des noces inachevées », Paris, *Terrain*, n° 53, 2009

Rosalia Martinez

« Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine. Exemples boliviens », Paris, *Terrain* n° 53, 2009

Yamina Guelouet

« L'intégrateur de densité spectrale de Leipp » (chapitre n°2), *Etude de la Lateralite auditive*, Toulouse, Auriol, décembre 2005

Zdenek Pešánek

Spectrophone with two keyboards, Kutná Hora, Monoskop, 1926

THÉÂTRE

Alfred de Musset

Lorenzaccio, Un spectacle dans un fauteuil, volume n°2, Paris, Eugène Renduel, 1839

Bertolt Brecht

Kleines Organon für das Theater, Allemagne, Sinn Und Form, 1949

Petit organon pour le théâtre, Paris, l'Arche, 2010

Bernard Grange & Olivier Reverdin

« Eloquence et rhétorique chez Cicéron », *Entretiens sur l'antiquité classique* (tomme XVIII), Genève, Fondation Hardt, 1982

Claude Bourqui & Gabriel Conesa

La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, Paris, SEDES, 1999

Claude Poissant

« Adapter : Le choix de trahir », *Jeu*, Paris, 56, 1990.

Étienne Decroux

Paroles sur le mime, Paris, Gallimard, 1963.

Gilles Amalvi

Programme des éditions 2012 et 2013 du festival d'Automne à Paris.

Mains d'œuvre

« Comment co-créaliser ensemble, dans le cadre de la formation », *Développer des projets artistiques collectifs avec les écritures collaboratives*, Paris, FlossManuals, 02/06/201746

Maurice Sand

Masques et bouffons (comédie italienne), Paris, Michel Lévy frères, 1860

Marie Astier

Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental, Toulouse, Fabula LHT n°19, octobre 2017

Paul André

« Les masques », *Commedia Dell'arte : d'Arlequin à Molière*, Paris, Le webmestre, 2003

Paul Klee

Catalogue de l'exposition au Centre Georges-Pompidou, Paris, Musée National d'Art Moderne, octobre 1985 – janvier 1986

Théâtre du corps Pietragalla-Derouault

Lorenzaccio, d'après l'œuvre d'Alfred de Musset, Paris, 2017

Shusterman

La fin de l'expérience esthétique, Presses universitaires de Pau, Éditions de l'éclat, 1999

SITOGRAPHIE

CULTURE SOURDE

L'Abbé de L'Épée

« Institut National de Jeunes Sourds », INJS, <http://www.injs-paris.fr/> , consulté le [28/03/2018]

Agnès Millet

« Dynamiques iconiques en langue des signes française : aspects syntaxiques et discursifs », *Surdité et société : Perspectives psychosociale, didactique et linguistique*, 2006, <http://w3.u-grenoble3.fr/lidilem/labo/file/afluit> , consulté le [28/04/2018]

Aliyah Morgenstern

« Introduction à la Langue des Signes Française : La place du Sourd et de sa langue en France », *La Clé des langues*, Lyon, 1995, http://cle.ens-lyon.fr/fichiers/languedessignesfrancaise_1215177744546.pdf?lang=fr , consulté le [28/04/2018]

Amber Galloway Gallego

« How sign language innovators are bringing music to the deaf », *YouTube*, chaîne de « Vox 21 », mars 2017, https://www.youtube.com/watch?v=EuD2iNVMS_4 , consulté le [26/04/2017]

André Minguy

« Le Réveil Sourd », intervention datant du 03/12/2014, <https://etusourdes.hypotheses.org/100> , consulté le [04/05/2018]

Children Of Deaf Adults

« Children of deaf adults inc, », *Millie Brother*, <https://www.coda-international.org/milliebrother> , consulté le [03/04/2018]

Elix

« Musique », Signe de Sens, Lille, https://www.elix-lsf.fr/spip.php?page=signes&id_article=191183 , consulté le [04/04/2018]

Fabienne Beranger

« Liz Cherhal chante pour les sourds et malentendants », *FranceInfo*, France 3 Pays de la Loire, 22/03/2018, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/loire-atlantique/la-baule/liz-cherhal-chante-sourds-malentendants-1444939.html> , consulté le [24/04/2018]

MAGENA'360

« MAGENA'360 », Toulouse, 2010, <http://magenta360.fr/> , consulté le [26/04/2018]

Marie-Anne Sallandre

« Va et vient de l'iconicité en langue des signes française », *Acquisition et interaction en langue étrangère* (2001), 09/11/2010, <http://journals.openedition.org/aile/1405> , consulté le [30/04/2018]

Matthieu Amaré

« SignMark : Le son du silence », Cafébabel, 15/11/2014, <http://www.cafebabel.fr/culture/article/signmark-le-son-du-silence.html> , consulté le [26/04/2018]

Myles de Bastion

« Cymaspace »,Portland, 2014, <http://www.cymaspace.org> , consulté le [12/04/2018]

DANSE

Alan Light & Greg Tate

« Hip Hop, Music and Cultural Movement », *Encyclopaedia Britannica*, 2017, <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.britannica.com%2FEBchecked%2Ftopic%2F266545%2Fhip-hop> , consulté le [11/05/2018]

Christine Sun Kim

« Face Opera », *YouTube*, chaîne de « dpanvideos », le 22/04/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=cW3ZeoM5PsE&t=190s> , consulté le [01/05/2018]

Emission A l'affiche

« Marie-Claude Pietragalla et Julien Derouault : un nouveau pas de deux dans "Lorenzaccio" », *YouTube*, chaîne de « France24 », 26/04/2018, <https://www.youtube.com/watch?v=P4NOWLhW6M4> , consulté le [02/05/2018]

Ian Suborn

« Tick Tock », *YouTube*, chaîne de « Ian Suborn », 13/03/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=0UCz1caT5Dc> , consulté le [01/05/2018]

Jos Houben & Andrew Dawson

« Quatre mains », *YouTube*, chaîne de « mimetheatreproject », le 26/06/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=MtJZVe3iKUI> , consulté le [01/05/2018]

Pina Bausch

« Orphée & Eurydice », Opéra de Paris (1975), *YouTube*, chaîne de « l'Opéra de Paris », le 20/05/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=dPbU0J2YwOQ> , consulté le [02/05/2018]

MUSIQUE

American Authors

« Pride », *What I live For*, Islands Records (publié le 13/05/2016), *YouTube*, chaîne d'« American Authors », 11/03/2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=7bAaN-LCcHI> , consulté le [26/04/2018]

ASL Camp

« Pharrell's "Happy" in ASL by Deaf Film Camp at CM7 », *YouTube*, chaîne d'« ASL Camp », 13/08/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=H3KSKS3TTbc> , consulté le [26/04/2018]

Charles Aznavour & Liza Minnelli

« Mon Emouvant Amour - Quiet Love (Paris 1991, HD) », tiré du *Récital* (1987), *YouTube*, chaîne « Wladi Plus », 23/02/2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=0fVYw14Cy38> , consulté le [28/04/2018]

David Ledent

« Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, 2012, <http://journals.openedition.org/lhomme/22970> , consulté le [01/05/2018]

Delfine Saint-Raymond & Brassens Is Not Dead

« Les oiseaux de passage », *YouTube*, chaîne de « Delfizard », Toulouse, 01/06/2011,

<https://www.youtube.com/watch?v=z3ZnzEmA2qs> , consulté le [24/04/2018]

Delphine Saint-Raymond & Julien Lours

« SADE - Feel no pain Chantsigne LSF », *YouTube*, chaîne de « Delfizard », Magena'360, LSFilms, 15/05/2012, https://www.youtube.com/watch?v=gY_Mfh-SGEs , consulté le [25/04/2012]

Ed Sheeran

« You Need Me, I Don't Need You », *You Need Me*, Gingerbread, 2009 Records, *YouTube*, chaîne d'« Ed Sheeran », 19/07/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=ZXvzzTICvJs> , consulté le [26/04/2018]

Emilie Rigaud & Sophie Scheidt

« Ô Toulouse », IVT, *YouTube*, chaîne d' « IVT », 11/05/2017

<https://www.youtube.com/watch?v=dRed3DDSxEo> , consulté le [28/04/2018]

Evelyn G-lennie

« How To Listen », *Ted Talk*, Monterey California, février 2003,

https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_shows_how_to_listen?language=fr , consulté le [15/03/2018]

Florent Pagny

« Savoir Aimer », *Savoir Aimer*, Mercury France, AZ production (1998), *YouTube*, chaîne de « Florent Pagny », 05/10/2010, <https://www.youtube.com/watch?v=g-gh2hIRhkc> , consulté le [26/04/2018]

Haut Les Mains

YouTube, chaîne « Haut Les Mains LSF », 02/04/2016,

<https://www.youtube.com/channel/UCOuE0zw9VItN-Bv71BNeBVQ> , consulté le [24/04/2018]

Juvisol

« 5 éléments », *YouTube*, chaîne d'« Olivier Calcada », 27/11/2013,

<https://www.youtube.com/watch?v=k2n9tDAn7SU> , consulté le [27/04/2018]

Les Mains Balladeuses

YouTube, chaîne « *MainsBalladeuses* », 18/07/2011,

<https://www.youtube.com/user/MainsBalladeuses/feed> , consulté le [25/04/2018]

Louane

« Avenir », *Chambre 12*, Mercury, Universal Music Group, Fontana (2015), *YouTube*, chaîne de « Louane », <https://www.youtube.com/watch?v=W6cp9FakTlo> , consulté le [26/04/2018]

Sia

« Soon We'll Be Found », Monkey Puzzle Records, Some People Have Real Problems (2008), *YouTube*, chaîne de « Sia », le 05/10/2009,

<https://www.youtube.com/watch?v=t1x8DMfbYN4> , consulté le [26/04/2018]

Sign'Events

YouTube, chaîne de « *SIGN EVENTS OFFICIEL* », 02/06/2013,

<https://www.youtube.com/channel/UCvmGiodAoLteQsgYTiVxnDg> , consulté le [26/04/2018]

Silvia Bencivelli

« Les effets de la musique sur le corps et l'esprit », *Futura Santé*, 14/12/2017,

<https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-aime-t-on-musique-929/page/7/> , consulté le [01/05/2018]

SignMark

YouTube, chaîne de « Signmark prod », 05/10/2009

<https://www.youtube.com/user/signmarkprod/featured>, consulté le [26/04/2018]

« Speakerbox », Eurovision 2009, *YouTube*, chaîne de« *Signmark Prod* », Norfin, 23/06/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=USmIIRp7vx0> , consulté le [26/04/2018]

« Talk To The Hand », *Breaking The Rules*, Warner Music Group, 2010, *YouTube*, chaîne de

« Signmark prod », 12/02/2014 <https://www.youtube.com/watch?v=AZF0vZS8kKE> , consulté le [28/04/2018]

So Hipster

« So Hipster Bikini Finale Emergenza », *Emergenza Music Festival*, Toulouse, 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=ROIqIc-aF7s> , consulté le [16/04/2018]

SONS & COULEURS

Christine Sun Kim

« The Sound Of », *The World Is Sound*, *YouTube*, chaîne de « RubinMuseum », consulté le [27/06/2017]

<https://www.youtube.com/watch?v=3vU4TCKxZlc&t=118s> , consulté le [05/05/2018]

« The enchanting music of sign language », *YouTube*, chaîne de « Ted Talk », 19/11/2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=2Euof4PnjDk> , consulté le [10/05/2018]

Cymaspace & Lucid

« A Modern Visual Sound System for Deaf & Hard-of-Hearing », *YouTube*, AT&T, 23/06/2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=OnrxPVjEhr8 , consulté le [12/05/2018]

EfferveSciences

« Au cœur des sons avec Michèle Castellengo (chercheuse en acoustique musicale) », CNRS Images et Cinaps TV, réalisé par Didier Deleskiewicz et animé par Antoine Spire, *YouTube*, chaîne de « cinapstv », 22/04/2013, <https://www.youtube.com/watch?v=MXXhCH6-3s> , consulté le [13/05/2018]

Kurt Schwerdtfeger

« Reflektorische Farblichtspiel (Reflecting Color Light Play) », Microscope Gallery (1922-1966), *Viméo*, 2017, <https://vimeo.com/190661225> , consulté le [12/05/2018]

THÉÂTRE

Anthony Panetto

Traducteur, adaptateur et auteur, <https://www.anthony-panetto.fr/> , consulté le [30/04/2018]

Compagnie Rayons d'écrits

« Elle a tant... », Mise en scène de Michel Trillot, *YouTube*, chaîne de « CRÉ - Compagnie Rayon d'écrits », le 11/06/2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=kemrYmXqbhk> , consulté le [30/04/2018]

Geneviève Rando

« Maman Chaperon », Mise en scène de Nathalie Marcoux, adaptation du conte de Charles Perrault, *Le petit chaperon rouge*, *YouTube*, chaîne de « Cie les 13 lunes », le 12/05/2016

https://www.youtube.com/watch?v=VKj7QwYm0_E , consulté le [30/04/2018]

Les Compagnons de Pierre Ménart

« Goupil », mise en scène de Nicolas Fagart (2014), *YouTube*, chaîne de « Scèneetgironde », le 18/05/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=zOoV643EU70> , consulté le [30/04/2018]

ICONOGRAPHIE

A. Wallace Rimington

Colour music : the art of mobile colour (with illustrations), 1912

Benjamin Bouteille

« *Caisson Vibrant* », So Hipster, 31/03/2018

Bishop

« *A Souvenir of the Color Organ* », *Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*, 1893

Le Brun

Etudes d'yeux humains, Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado,
Musée du Louvre

Carl Brandt and Clinton Roemer

Standardized Chord Symbol Notation, Roevick Music Co, 1976

Castel

Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique,
1743

Christine Sun Kim

« The enchanting music of sign language », Ted Talk

Cymaspace & Lucid

Piano Push Play, #SeeingSound LED Piano, OMSI, 2016

Emile Leipp

L'intégrateur de densité spectrale (IDS) et ses applications, Groupe d'Acoustique Musicale,
Université Paris VI, Paris, 19/12/1977

« Tableau de bord de l'IDS », *L'intégrateur de densité spectrale (IDS) et ses applications*,
Groupe d'Acoustique Musicale, Université Paris VI, Paris, 19/12/1977

Isaac Newton

« *Cercle chromatique* », paru dans son ouvrage *Opticks*, 1704

John Bulwer

Chirologia Or the Natural Language of the Hand, Chironomia or the Art of Manual Rhetoric,
1644

Marin Cureau de la Chambre

« *L'harmonie des couleurs mise en relation avec les intervalles musicaux* », Nouvelles
observations et conjectures de l'iris, 1650

Mozart W.A

« *Sonate XI* », les deux premières. Le tempo est Andante grazioso, c'est-à-dire "♩ = 120".

Rudolf Laban

Diagramme de l'Effort / Analyse du Mouvement Laban (LMA), Raphaël Cottin, 20/04/2010

Thomas Wilfred

Thomas Wilfred en concert avec son Clavilux, Neighborhood Playhouse, New York,
10/02/1922

Valérie Sutton

« *Contact* », Les leçons de SignWriting, 1974

« *001_DanceWriting* », DanceWriting.org, 01/01/1970

DISCOGRAPHIE

American Authors

« Pride », *What I Live For*, Islands Records, États-Unis, 2016

Charles Aznavour & Liza Minnelli

« Mon Emouvant Amour - Quiet Love », *Palais des Congrès (extraits)*, Musarm, Paris, 1987

Cyril Claudet

La danse des mains, So Hipster, Toulouse, 2017

Aussie Song, Australie, 2016

Ed Sheeran

« You Need Me, I Don't Need You », *You Need Me*, Gingerbread Records, Londres, 2009

Florent Pagny

« Savoir Aimer », *Savoir Aimer*, Mercury, France, 1998

Joanne Sanlaville

Rocking Chair, So Hipster, Toulouse, 2017

Liz Cherhal

Alliance, Little Big Music, France, 2018

Louane

Chambre 12, Mercury, Universal Music Group, Fontana, 2015

Pharrel Williams

« Happy », *Girl*, Columbia Record, États-Unis, 18/11/2013

Sia

« Soon We'll Be Found », Monkey Puzzle Records, *Some People Have Real Problems*, Londres, 2008

Signmark

Breaking The Rules, Warner Music Group, Finlande, 2010

FILMOGRAPHIE

Eric Lartigau

La Famille Bélier, Jerico Mars Films, 2014

CONFÉRENCES

Conférence M.U.S.E

« La Musique au-delà de l'oreille – Sourd·e·s et expérience musicale »,

Les mains qui chantent (et le corps qui danse), Cyril Claudet, le 15/11/2017

Gaëlle Eichelberger

« Dans la peau d'un interprète-traducteur », JMS Toulouse, Théâtre des Mazades, 30/09/2017

Muriel Plana

« Puissance et fragilité de la danse dans la relation théâtre-musique : de Meyerhold à la Needcompany », *Quel espace dialogique possible dans la rencontre théâtre, musique et danse ?*, journée d'études IRPALL-UTM organisée par Elise van Haesebroeck, Floriane Rasclé et Herveine Guervilly, 8 avril 2010.

ANNEXE

1. L'Abbé de l'Épée, INJS, portrait et biographie



L'Abbé de l'Épée (1712-1789)

Premier instituteur gratuit des sourds-muets.

L'Abbé de L'Epée (1712-1789)

Issu d'une famille aisée, Charles Michel de L'Espée naît à Versailles le 24 novembre 1712. Il entre au Collège des Quatre-Nations en 1728 et suit les cours d'un philosophe janséniste. Cette rencontre influence profondément sa vie et ses convictions. Après des études de droit, Charles Michel de L'Espée se dirige vers l'Eglise. Ses opinions jansénistes lui interdisent l'accès à la prêtrise. Il est envoyé en tant que curé dans le village de Feuges près de Troyes en 1736. Cependant, l'abbé de L'Epée revient à Paris en 1739, après avoir finalement obtenu la prêtrise, afin de défendre les jansénistes contre la Bulle Unigenitus.

Entre 1760 et 1762, son destin bascule, il fait la rencontre de deux jumelles sourdes qui communiquent par signes et commence leur instruction. Il décide de créer un cours d'instruction générale par signes, rue des Moulins à Paris. Il enseigne alors à une trentaine d'élèves. Vivant dans une relative aisance due à l'héritage paternel, il ne demande aucune rémunération. Soucieux de se faire connaître, il organise des exercices publics. Dès lors, son initiative a un énorme retentissement. De nombreuses personnes s'intéressent à lui, sa méthode se diffuse en Europe. En 1777, l'empereur d'Autriche Joseph II envisage de créer à Vienne une école semblable à celle de la rue des Moulins. Il envoie donc l'abbé Stork se former auprès de l'Abbé de L'Epée. Dès 1771, querelles et controverses s'élèvent entre les partisans de la méthode orale et de la méthode gestuelle de l'abbé de L'Epée. Ce dernier meurt le 23 décembre 1789, il est placé « au nom de ceux des citoyens qui ont le mieux mérité de l'humanité et de la patrie ». En 1791, il est décidé que son école sera prise en charge par la nation. L'Institution des sourds et celle des aveugles sont réunies dans un premier temps au couvent des Célestins. Cependant, la cohabitation s'avère difficile. En 1794, l'Institut est transféré rue Saint-Jacques où il est encore aujourd'hui.

1776 : « *Institution des sourds et muets par la voie des signes méthodiques* ».

1784 : « *Véritable manière d'instruire les sourds et muets, confirmée par une longue expérience* ».

Institut National de Jeunes Sourds de Paris

254, rue Saint-Jacques 75005 Paris –Tél : 01 53 73 14 00 www.injs-paris.fr

Etablissement public national placé sous la tutelle du Ministère chargé des Personnes Handicapées

2. Ma proposition de traduction pour le chansigne de JUVISOL – 5 Éléments

5 ELEMENTS	
Les 5 Éléments	Dehors, le vent souffle
Terre, Feu Eau, Air, Amour	Que suis-je?
Terre, Feu Eau, Air, Amour	Qui suis-je?
	Lutte incessante
	Je ne suis qu'un homme
Au Café, le journal ouvert	Enfant, marionnette
Je suis envoûté, gouttes caféinées	Adulte, automate
Nymphe en approche, coeur conquis	Jours après jours
La finesse de ses jambes	Me voilà
Je plonge dans l'océan obscur	Je suis une femme
je me noie, café serré	Sous les feux des projecteurs
Adam assis sur ses épaules	Incendie au théâtre
Éros sur sa poitrine	Coupez les fils!
Café corsé	Les souffleurs deviennent bruyants
Le dessin de ses lèvres	Sur scène, la flamme bleue
Mon regard, pris au piège	Seule...
Café allongé	Masculin, Féminin
	L'Amour diffère
Terre, Feu Eau, Air, Amour	Romance chimérique
	Féminin, Masculin
Étincelle	Dilemme
Flamme	La fournaise dévaste tout
Brasier	laissez-moi faire mon feu
Mon coeur brûle	Seul...

Terre, Feu Eau, Air, Amour	Poussière
	Mettre un jean délavé?
L'une contre l'autre	Cailloux
La faille nous sépare	les cheveux en bataille?
Mon coeur, en ta présence	Pierre
Martèle ma poitrine	Aimer une femme?
Je suis une femme	Rocher
Poupée d'enfance	Où sont mes racines?
Poupée de filles	Qui suis-je?
Camion miniature	Que suis-je?
Garçon – garçon - garçon	La terre gronde
Jupe & Barrettes	l'avalanche m'ensevelit
Gentille fillette	Nuage de cendres
Jean délavé	Papa, Maman et Société
Garçon – garçon - garçon	Creusent ici ma tombe
Pyjama Party, maquillage & Cie	L'Amour, lui, se trouve là-bas
Louloute chouchoutée	Pardonnez-moi
Cheveux en bataille	Entre ici et là-bas
	Mon chemin est tout trace
Garçon, garçon, garçon!	
La princesse grandira	Terre, Feu Eau, Air, Amour
Robe blanche au mariage	
Telle une vraie femme	Cette civilisation
Costard-Cravate et noeud pap'	dénuée de pensée
Un homme - homme - homme	dépouillée de rêves
jouer au camion?	démunie de désir

dépourvue d'avenir	Accrochons-nous!
Nous aspire dans son cyclone	
Accrochons-nous!	Petits & grands
Ailes déployées,	Gros & minces
L'oiseau voit son nid	Hommes & femmes
Chaleur et Amour	Noirs, blancs, jaunes
Au loin, la tempête fait rage	Sourds & entendants
L'oiseau replie ses ailes	Tant de différences
Couvre ses petits	Pour un même Coeur
Et résiste au Mistral	
Cette civilisation	Terre, Feu Eau, Air, Amour
dénuée de pensée	Terre, Feu Eau, Air, Amour
dépouillée de rêves	Terre, Feu Eau, Air, Amour
démunie de désir	
dépourvue d'avenir	
Nous aspire dans son cyclone	

3. Paroles de *Rocking Chair*



Rocking-chair

Auteur: Joanne Santleville
Arrangeur: Charly Despeyroux

Assise dans mon rocking-chair
A tricoter les étoiles du ciel
Je prends une pause le nez en l'air
Le temps d'comprendre que la vie est belle

*J'aurais envie de le crier
A éclater mes vieux poumons
Que ça traverse la voie lactée
Et que les gens se sentent bons
qu'ils se sentent bons*

J'ai tant d'amour à leur donner
Il y en a qui n'attendent que ça
Mais mes jambes ne veulent plus marcher
Je me contenterai d'y penser

C'est une bulle de bonheur
De l'or liquide qui circule
ça part et ça va droit dans le cœur
Et après je ne le sens plus

*J'aurais envie de le crier
A éclater mes vieux poumons
Que ça traverse la voie lactée
Et que les gens se sentent bons
qu'ils se sentent bons*

J'ai mis un CD d'Sinatra
J'ai valsé dans mes pensées
Mes bras ne m'appartiennent pas,
Mais qu'importe s'ils veulent pas s'lever
S'ils veulent pas s'lever

J'ai rêvé qu'j'étais dans ses draps
Pas grave si y a d'la place pour un
M'en fiche qu'il soit pas là
J'l'ai aimé, j'regrette rien
Il le sait bien

*J'aurais envie de le crier
A éclater mes vieux poumons
Que ça traverse la voie lactée
Et que les gens se sentent bons
qu'ils se sentent bons*

« Pa Pa parra pa pa, Pa Pa parra pa pa » (x2)

Charly, Joanne

Chansigne sur le CD ou le lien suivant : https://drive.google.com/drive/folders/1Ula_NHD-3J4x-lzWTAClrXptNIMU6W_D?usp=sharing

4. Paroles de *La danse des mains*



La danse des mains

Auteur: Cyril Claudet
Arrangeur: Charly Despeyroux

Tu entends et j'entends?
Non, regarde avec les yeux
Saisis la puissance du lieu
Une foule de fourmis courant dans le ventre
Les bras, la tête
Peins des paysages en paillettes

Ne te laisse pas attraper
par des ombres hallucinantes
ne te voile pas les yeux
avec des visions troublantes
ne laisse pas tes mains menottées
par des pensées déprimantes
Sinon le feu s'éteindra

Quand les papillons ne volètent pas
ne reste pas dans le noir,
brise tes chaînes au profit de l'espoir

La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute
La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute

Ne te tais jamais
Il n'y a aucun « mais »
Ne sors pas du chemin, garde le fil
Mets tes objectifs dans le mille
Fais souffler les vents
Débarrasse-toi de la brume
Pousse l'écume
Va de l'avant
Trace le chemin

Créer des lendemains
Créer des aventures
Transformer les rêves en arbres

Construire un château en marbre
Voir de nouvelles créatures
Les cœurs battent à l'unisson
Sentir de nouvelles vibrations

La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute
La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute

Porte vers le ciel la lumière
Garde les pieds sur terre
Envoie vers le ciel la lumière
Deviens maître de la terre
Le revers de la médaille doit rester caché
Jusqu'à trouver la face de la réalité

La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute
La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute

Danse, danse, danse, danse
Danse, danse, danse
Danse, danse, danse, danse
Danse, danse, danse

La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute
La danse des mains
La danse des mains
N'entends pas et écoute

Charly, Joanne

Chansigne sur le CD ou le lien suivant : https://drive.google.com/drive/folders/1Ula_NHD-3J4x-lzWTAClrXptNIMU6W_D?usp=sharing

5. Paroles de *Aussie song*, Cyril Claudet, processus de restructuration du texte

~~That's the French bloke's Aussie song~~
That's the French bloke's Aussie song

« ... That's a song about my adventure in OZ
 No worries, mate, you will enjoy it,
 In my mind, I hear sand hit,
 thousands claps of paws
~~Far~~ away from my roots,
 My body transported by gravity
 Through ghost villages, ~~and~~ empty routes
 Where there was a sea

~~That's the French bloke's Aussie song~~
 That's the French bloke's Aussie song
 Walk until the end of the world
 Walk towards the next world

Everyday, you see blue, green and orange
 From the sunrise to the sunset, in wide range
~~Tyres~~ track kilometers of dirt roads
 Where the sun shine, opals on the ground,
 There are some pubs and deserted abodes,
 But not breath of air and sound

That's the French bloke's Aussie song
 That's the French bloke's Aussie song
 Walk until the end of the world
 Walk towards the next world

Travel, into Dreamtime
~~Take~~ by painted bubble dots
 Rocked by tales ~~and~~
 Rediscover genesis beyond time

E^b F⁴
E^b Cm F
Dom B^b E^b
E^b F Dom - B^b E^b

That's the French bloke's Aussie song

That's the French bloke's Aussie song

Walk until the end of the world

Walk towards the next world

Fly away from overseas

Through trees through bridges

Through rivers through seas

Through sand through beaches

That's the French bloke's Aussie song

That's the French bloke's Aussie song

Walk until the end of the world

Walk towards the next world

Get into Nature, take care of my bros

Cuddle a koala, suckle a joey

~~Say g'day to Nemo and bless a tree~~

That's the French bloke's Aussie song

That's the French bloke's Aussie song

Walk until the end of the world

Walk towards the next world

Meet new friends and make up a band

Speak new languages with hands

Hugs, Laughs, in good mood

Grab and bring them to play footy,

To have barbie and to party

Having a laid-back attitude

Makes you a golden guy

Otherwise, you should die !

~~That's the French bloke's Aussie song~~

~~That's the French bloke's Aussie song~~

~~Walk until the end of the world~~

~~Walk towards the next world~~

Catch beaut' sheilas' eyes

Have no time to love them so much

Say goodbye through my eyes

With French touch

That's the French bloke's Aussie song

~~That's the French bloke's Aussie song...~~ »

Written in Adelaide, Australia, August 2016

DISTRIBUTION

Avec Aline Alemany, Flore Broué, Samuel Jarry, Léa Bourdeau, Camille Voizeux, Maëlle Chevreux, Louise Morel, Laure Abdelmoumeni, Salomé Michaux, Damien Desperes et Timothée Ficat.

Collaboration musicale : Anne Carsalade, Marie Le Goff, Laury Poueyou, Laurie Chapeyron et Charly Despeyroux.

Collaboration picturale : Lydie Despeyroux.

Régie plateau et images : Benjamin Bouteille.

Assistante plateau : Amandine Coste.

REMERCIEMENTS

À l'Espace Allegria pour sa confiance et son accueil tout au long du projet.

À Lucie Lataste, Muriel Plana, Karine Saroh et Julia Pellhates pour avoir apporté leur regard tout au long de la recherche et de la création.

À tous les enseignants-chercheurs du département Art&Com de l'Université Toulouse-II Jean Jaurès intervenant dans le Master Écriture Dramatique et Création Scénique.

À tous les étudiants de la promo du Master Écriture Dramatique et Création Scénique pour leurs apports divers et variés.

À toutes les personnes qui se sont lancées dans l'aventure pour un temps ou pour toujours.

GARDIENNE DES PAGES



DESPEYROUX CHARLY



ENTREZ DANS UN MONDE DE MYTHES ET DE LÉGENDES

UNE ÉPOPÉE MIROBOLANTE

Vous êtes-vous déjà dit que la vraie vie n'est pas dans les livres ? La longévité de l'être humain est si courte que lire un bouquin ne devient qu'une perte de temps. C'est vrai après tout, le temps est précieux mais que feriez-vous si vous étiez l'élue, la fameuse gardienne des pages ? Que feriez-vous si l'histoire du monde reposait sur vos deux petites épaules ?

Désormais, vous pouvez faire de vos rêves une réalité ! Venez découvrir des lieux de légende, visiter ces coins dont vous avez toujours rêvé ou que vous n'avez vu qu'en photo. Plongez dans l'univers de Nancy pour réaliser vos rêves, rencontrer des personnages illustres et vibrer aux sons des ressources du monde. Préparez-vous à voyager sans soucis et profiter pleinement de cette aventure unique !

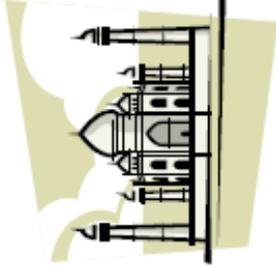


SYNOPSIS

Nancy, passionnée de lecture, travaille dans la bibliothèque située au pied de l'immeuble dans lequel elle vit. Un jour, une de ses sœurs lui propose de faire un voyage... Nancy se trouve alors, de jour comme de nuit, plongée au beau milieu d'un monde de rêves et de réalités dans lequel elle s'engagera à résoudre une quête mystérieuse en moins d'une semaine...

MÉLODIES D'ICI & D'AILLEURS

Les cordes sont à l'œuvre dans la pièce, parfois accompagnées d'un chant, parfois plongées au beau milieu d'une rixe, vous allez vibrer sur les sons et les couleurs de la Terre. Chaque mélodie est travaillée de façon à ce qu'elle corresponde au mieux avec l'univers dans lequel vous serez projetés, mais ce n'est pas tout, elle sera autant rythmée par l'humeur des personnages, que par leur caractère. Montez sur votre chameau et cheminez jusqu'à la croisée des langues vocales, signées et musicales.



BILINGUISME NOVATEUR

Dans un monde où les langues s'entremêlent, la visibilité de la Langue des Signes Française épouse la sonorité du Français. Lorsque le soleil est à son zénith, une dichotomie récurrente anime corps et voix de chaque personnage. À la tombée de la nuit, les statues hiératiques prennent vie et brisent les barrières de la communication. Parfois au service de ces figures illustres, les musiciens occupent eux aussi une place déterminante dans la quête mystérieuse que mène Nancy. Préparez-vous à assister à de terribles combats mêlant coups d'archets et coups d'épées, à chansonnier puis à danser au rythme des signes.

UN VOYAGE COLORÉ

En passant par les pics du machisme et du féminisme, laissez-vous porter par le fleuve de l'époque antique à la contemporanéité, puis empruntez le sentier des montagnes du rire aux larmes. Explorez les paysages mythiques sur toile et attendez-vous à découvrir un monde bien loufoque défiant les limites de la réalité, un théâtre musical inédit où chacun y trouve son compte.

LA TRAVERSÉE

Les troupes de la Gardienne des Pages se sont rassemblées pour vous introduire à cet univers pittoresque. Dans les rangs vous y reconnaîtrez des soldats de So Hipster, mais vous y trouverez également de nouvelles recrues de qualité, parés au combat et venant de divers horizons.

Cette pièce est entièrement écrite, composée et montée par Charly Despeyroux, un jeune artiste bilingue français/langue des signes. Pianiste de formation, il s'adonne rapidement à la composition musicale. Investi dans la reconnaissance de la communauté sourde, il est l'un des musiciens fondateurs du groupe trilingue (FR/EN/LSF) So Hipster, présent notamment sur les scènes toulousaines (Bikini, Halle aux grains, Connexion, Saint des Seins...). Il chante pendant deux années consécutives aux carnivals toulousains avec l'association ACT'S. Ancien membre du bureau de l'association RCO il a participé à la mise en place des cafés signes et diverses activités en langue des signes dans la ville de Toulouse. Il fera également un stage sur le corps en Ariège mené par Martin Cros et Alexandre Bernhardt.

En 2013, Charly obtient son baccalauréat de littérature et audio-visuel, il entre ensuite en licence au Centre de Traduction Interprétation et Médiation Linguistique. Pendant trois ans, il étudie les techniques de traduction en anglais/français/langue des signes française, puis s'oriente en Master d'écriture dramatique et création scénique. C'est alors que le projet Gardienne des Pages voit le jour et prend forme sous les conseils de ses enseignants et de Lucie Lataste. À présent, il mène ses recherches sur le bilinguisme FR/LS au théâtre musical, notamment sur la transdisciplinarité que peut offrir cette forme de théâtre.

7. Fiche technique *Gardiennne des Pages*

Fiche technique Gardienne des Pages

Ceci est une fiche technique idéale. Merci d'informer Benjamin Bouteille (benjamin.bouteille31@gmail.com, 06.37.91.58.21) si vous avez des difficultés à la respecter.

L'équipe:

L'équipe est composée de 11 comédiens et de 3 musiciens. L'équipe vient avec ses propres techniciens (son et lumière).

Charly Despeyroux: Pianiste, PAD
Laury Po: Violoncelliste
Marie Le Goff: Violoncelliste
Anne Carssalade: Violon
Camille Voizeux: Comédienne
Flore Broué: Comédienne
Timothé Ficat: Comédien
Samuel Jarry: Comédien
Louise Morel: Comédienne
Salomé Michot: Comédienne
Aline Alemany: Comédienne
Damien Desperes: Comédien
Léa Bourdeau: Comédienne
Laure Abdelmoumen: Comédienne
Benjamin Bouteille: régisseur
Amandine Coste: assistante technique

Système de diffusion:

Prévoir un système de diffusion avec des subs, utiles pour la perception des basses par les comédiens et le public sourd. Le reste doit être soit suspendu soit en dehors du plateau de jeu.

Comédiens / Musiciens	Patch	Micos	Stands	Inserts
Camille Voizeux	1	Col de signe (FemMCC)	double oreillette	Comp + Réverb conf + gate
Flore Broué	2	Col de signe (FemMCF)	simple oreillette	Comp + Réverb conf + gate
Timothé Ficat	3	Col de signe (MalMCT)	double oreillette	Comp + Réverb conf + gate
Samuel Jarry	4	Col de signe (MalMCS)	double oreillette	Comp + Réverb conf + gate
Louise Morel	5	Col de signe (FemMCL)	double oreillette	Comp + Réverb conf + gate
Piano L	6	DI	-	
Piano R	7	DI	-	
PAD L	8	DI	-	
PAD R	9	DI	-	
Anne Carssalade	10	Cellule	pince	Réverb + gate
Laury Po	11	PGA 57	petit pied	Réverb + gate
Marie Le Goff	12	Piezzo ou PGA 57	pince ou petit pied	Réverb + gate

Retours:

Les retours seront (sauf pour les ears), tous identique et en bain de pied. Le câblage devra être passé à l'arrière du retour pour ne pas gêner les comédiens et musiciens.

Retours	Nom	Quantité
1	Commun	2
2	Violon	ears
3	Violoncelle 1	1
4	Violoncelle 2	1
5	Zone piano	1

Systèmes HF:

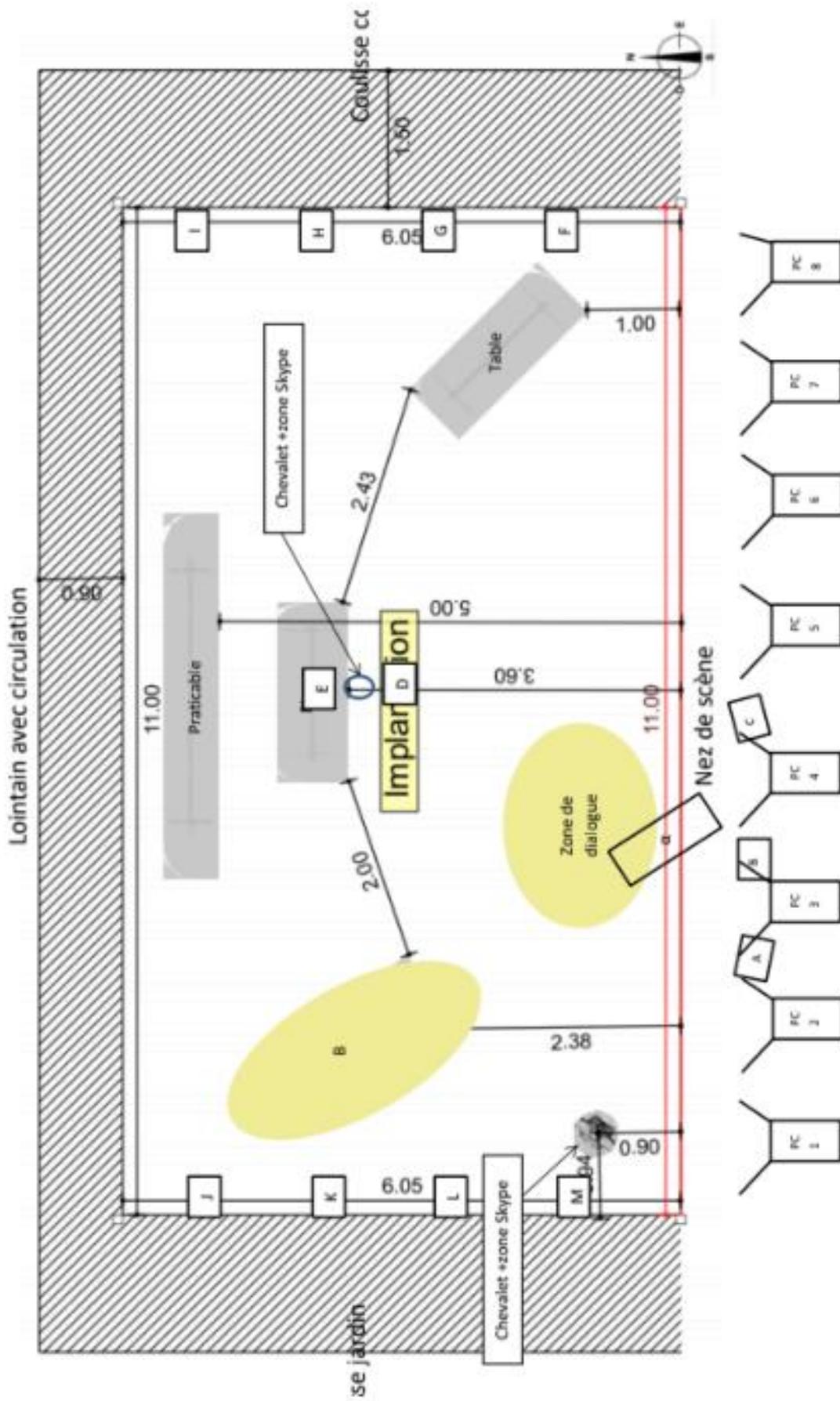
Les comédiens durant le spectacle sont équipés de micros col de signe. Les systèmes d'émission sans fil sont dans la bande de fréquence UHF. Nous fournissons les émetteurs, récepteurs et les piles.

Idem pour les ears.

Backline, plateau:

Sur le plateau, il est indispensable d'avoir une circulation cachée du public au lointain d'au moins 1m de large. Prévoir des coulisses suffisamment profonde pour pouvoir débarrasser le plateau rapidement. Se référer au plan de feu qui suit.

Nomenclature lumière		
Dénomination	Patch	Utilisation
8 PC de 1000 W	Patchés ensemble : - 1 à 4 - 5 à 8	Face
3 Part blanc	Patchés ensemble : - A à C	Zone de texte plus intense en plus de la face
8 Part de couleurs (soit gélatines, soit LED)	Patchés ensemble : - F & H - G & I - J & L - K & M	Moment du rêve (combat, danse, désert, ...)
2 Part blanc	Patchés ensemble : - D & E	Mise en évidence du chevalet et du skype
4 Part de couleurs (soit gélatines, soit LED)	Patchés ensemble : - N & P - O & Q	Mise en évidence des comédiens sur le praticable avec projecteurs sur lyre.
1 Découpe	- α	Mise en évidence du lit



8. Présentation des personnages de la pièce

- Nancy

Elle est une jeune femme autonome qui réussit à construire sa vie de manière stable. Elle est la seconde des trois filles d'un père dont elle nie totalement l'existence. Elle ne l'a plus revu depuis son enfance, lorsque sa mère s'en est allée avec ses trois filles après le divorce. Nancy est passionnée d'histoire et de littérature. En revanche, elle ne saisit pas toujours tout du premier coup et a besoin d'un temps de recul pour mieux avancer. Nancy éprouve une certaine rancœur envers sa sœur aînée Mielûne. Nancy admire davantage sa sœur cadette Petra pour sa carrière florissante dans la chanson.

Le nom de Nancy fait référence à Nancy Pearl, une bibliothécaire américaine célèbre qui a publié ses propres œuvres concernant un « réseau social du livre ». Elle est également une militante et se bat contre les autorités gouvernementales qui veulent avoir accès à la traçabilité des emprunts de livres grâce aux cahiers d'emprunts des bibliothèques nationales. Une figurine a été créée à son image par un fabricant de jouets afin de mettre en valeur le métier de bibliothécaire et donc en faire une héroïne du quotidien. Le personnage de Nancy retranscrit la vie de cette femme, dans la mesure où elle tisse des liens entre chaque histoire et chaque mythe. Elle tient également un cahier d'emprunt qu'elle garde afin d'éviter de se faire voler les données de ses clients. Tout au long de la pièce, on la voit s'émanciper et devenir une vraie héroïne. Elle n'est qu'un personnage semi-principal au départ : elle se laisse guider par toutes les actions et les décisions prises tout autour d'elle, puis petit à petit commence à faire ses propres choix et se transforme en personnage principal. Le spectateur découvre l'histoire de la pièce en se laissant guider par ce personnage, il suit les principaux événements via son point de vue. Elle traverse le monde des rêves et de la réalité sans que ses vêtements ne changent. Dans le mythe de Mélusine, Nancy représente Palestine la sœur de Mélusine, elle doit garder un trésor jusqu'à ce qu'un preux chevalier (Shin X.P) vienne la délivrer (lui apporter des réponses).

- Mélusine / Mielûne

Mielûne dans la réalité, Mélusine dans le monde des rêves, c'est une femme très charmante et plutôt axée sur la superficialité. Elle est très directe, charnelle et cherche à tout prix un homme pour faire sa vie. Seulement, elle se laisse séduire assez rapidement, voire trop. Elle n'arrive pas vraiment à construire une vie stable. Mielûne est jalouse de ses sœurs Nancy et Petra. Dans le monde des rêves, Mélusine s'entend bien avec Alexandre le Grand. Elle expose sa folie librement quand Nancy n'est pas dans les parages, mais lorsque c'est le cas elle se transforme en sœur protectrice et paraît extrêmement rusée..

Mielûne est une anagramme de Mélusine, en comprenant une contraction du « s » en « ^ » sur le « û », puisqu'en ancien français, l'accent circonflexe n'existait pas, c'était en fait la lettre « s » contractée (ex : hôpital > hospital). Cette anagramme met en valeur deux mots « lune » et « miel », cela fait tout simplement référence à une lune de miel ; justement dans le mythe de Mélusine, celle-ci cherche à tout prix un époux pour conjurer le sort qui lui est jeté. Qui dit mariage, dit lune de miel. Cette corrélation met bien en évidence la quête tragique de Mélusine. Celle-ci est au départ un des personnages principaux de la pièce, son attitude sur scène va faire que le spectateur la regardera plus que Nancy, puis s'appropriera l'espace aisément mais de manière nonchalante. Sa voix est plutôt mélodieuse dans le monde des rêves, les chansons qu'elle chante sont envoutantes. Ce personnage évolue également comme un papillon de nuit : lorsqu'elle en vient à sa transformation métaphorique en serpent, elle devient extrêmement jalouse ainsi que paranoïaque, au point d'être dans un état suicidaire et meurtrier. Mélusine incarne son propre rôle dans le mythe éponyme, ainsi le samedi, elle se transforme en serpent (elle sombre dans la folie) et une fois son secret mis à découvert (ses aveux les plus profonds), elle se métamorphose entièrement en serpent à jamais (devient complètement folle pour le reste de ses jours).

- Sphinx / Shin X.P

Le sphinx dans les rêves, et Shin X.P dans la réalité. Ce personnage est un homme intellectuel charmeur très mystérieux, il est assoiffé de connaissances et de savoirs. Chaque jour il lit un livre, il en emprunte quotidiennement à la bibliothèque où travaille Nancy. Même s'il essaye de cacher son identité, il laisse rarement les gens qu'il rencontre indifférents, tant il est beau et très étrange. Il sort tout droit d'une autre planète, il apparaît et disparaît toujours de nulle part, il s'exprime très peu dans la réalité sauf pour informer Nancy du titre du livre qu'il choisit d'emprunter. Dans le monde des rêves, il tourne ses phrases sous forme de rimes et de façon très énigmatique. Il laisse toujours sa signature « X.P » dans le cahier d'emprunt de la bibliothèque pour montrer que chaque livre lu est un savoir dont il s'est emparé/nourri. Shin est un homme énigmatique, très difficile à cerner, si Nancy parvient à trouver les mots qu'il faut, il devient plus ouvert au partage de connaissances. On retrouve une binarité singulière chez Shin X.P/Sphinx grâce à son orientation sexuelle : hétérosexuel dans le monde réel, et homosexuel dans le monde des rêves.

Le nom de Shin X.P est l'anagramme de Sphinx, il se dégage un aspect jeux vidéo qui avec la signature qu'il laisse sur le cahier d'emprunt de la bibliothèque. En effet, « X.P » fait bel et bien référence à l'expérience gagnée dans des jeux vidéo, puisqu'ici le personnage de Shin est un homme qui a soif de savoirs et de connaissances, il cherche à maîtriser n'importe quelle notion pour satisfaire son insatiable puits de sciences. Le spectateur voit souvent ce personnage mais ne se doute pas que depuis le tout début de la pièce, c'est bien lui qui donne des indices clés dans la quête de Nancy. Dans le monde imaginaire, il pose une énigme à chaque personne qui se présente à lui. Son orientation sexuelle retranscrit la différence entre la créature mythique féminine grecque et la statue égyptienne à tête d'homme.

- Alexandre le Grand

Alexandre le Grand n'apparaît que dans le monde imaginaire. Il est musclé et très attirant, sa beauté est imposante autant que sa carrure. Il ignore son homosexualité et il aime beaucoup les jeux de séduction. C'est un fin stratège, il est dominant, il aime donner des ordres et n'a pas peur de l'affront. Alexandre et Mélusine lient entre eux une complicité dans l'imaginaire de Nancy.

Alexandre le grand est toujours en quête d'action, il cherche à « errer » et donc à se déplacer. Cela fait référence à la très longue conquête d'Alexandre le Grand en Mésopotamie lorsqu'il erre sur ces terres inconnues pour en faire les siennes. C'est un personnage qui impose les choix et la destinée de Nancy dans le monde des rêves. Seulement évoqué dans la réalité, il joue un rôle de guide pour le spectateur lorsqu'il se trouve plongé dans les rêves de Nancy. Ce personnage haut en couleur porte lui aussi une valeur LGBT sur scène. L'homosexualité de ce personnage fait référence à la vraie orientation sexuelle d'Alexandre le Grand : la bisexualité, que beaucoup ignorent. La complicité entre Mélusine et Alexandre rappelle le lien fort entre Olympias la mère d'Alexandre le Grand et son fils, puisque celle-ci était une femme passionnée de serpents et que Mélusine dans le mythe éponyme est elle-même un serpent. Alexandre apporte un trait d'humour grâce à ses traits caractériels très tranchés.

- Cléopâtre / Petra Cole

Petra Cole le jour et Cléopâtre dans le monde des rêves, elle est belle mais surtout très ancrée dans les codes de la célébrité. Elle est chanteuse et vient de publier un roman autobiographique en même temps qu'un nouveau single. Elle n'hésite pas à utiliser des termes anglais dans ses phrases. Bien qu'elle voit que très peu Nancy, elle s'entend très bien avec et s'appellent régulièrement. En revanche elle se méfie toujours de Mielûne.

Petra Cole est l'anagramme de Cléopâtre, il s'en dégage une ambiance très médiatisée, comme s'il s'agissait d'une sorte de personnage diva. Cela correspond bien à la mentalité de Cléopâtre qui savait user de ses avantages naturels pour sauver son peuple et faire sa vie en toute sécurité. Ce personnage de Petra Cole étant la sœur cadette de trois enfants, elle fait référence à Cléopâtre qui elle-même était la sœur cadette de trois enfants. Cléopâtre n'est pas présente dans le monde des rêves, seulement évoquée, pourtant le spectateur n'attend qu'une seule chose : la découvrir. La mort de ce personnage tué par Mélusine fait référence à la mort tragique de Cléopâtre qui meurt empoisonnée par la morsure d'une vipère égyptienne. Dans le mythe de Mélusine, Cléopâtre représente Mélior la sœur cadette de Mélusine, elle s'occupe d'un épervier merveilleux dans un château. Dans l'histoire, Cléopâtre réside à Alexandrie, cette même ville dont Alexandre le Grand a donné son nom et où se trouve la grande bibliothèque d'Alexandrie. Le fait de trouver le personnage de Petra Cole dans la bibliothèque de Nancy fait référence à cet emplacement précis en évoquant deux bibliothèques l'une dans la réalité, l'autre dans le rêve. De même, l'incendie provoqué par Mélusine dans la bibliothèque de Nancy n'est rien d'autre qu'une analogie avec l'incendie de la grande bibliothèque d'Alexandrie. Si Petra Cole organise une session dédicace de son roman autobiographique, c'est pour faire référence au fait que la vie de Cléopâtre a été romancée plus d'une centaine de fois, c'est un sujet que beaucoup d'auteurs et philosophes n'hésitent pas à romancer.

- Shéhérazade / Sarah Hedeze

Sarah Hedeze dans le monde réel et Shéhérazade dans l'univers imaginaire de Nancy, c'est un personnage qui raconte des histoires, autant pour sauver sa vie que celle des autres. Elle est mystérieuse et protectrice. Elle aime les bijoux, les artefacts, l'abondance. Elle a par-dessus tout un aspect maternel envers les siens, mais elle sait aussi se faire respecter. Dans les histoires qu'elle raconte elle annonce des présages, seulement ses propos restent vagues pour le spectateur. Elle est la mère de Mielûne, Nancy et Petra Cole. Shéhérazade n'apprécie vraiment pas Alexandre le Grand.

Sarah Hedeze est l'anagramme de Shéhérazade. Dans le mythe de Mélusine, elle représente Persine la mère de Mélusine, Palestine et Mélior, c'est elle qui élève ses trois filles en leur racontant des histoires sur leur père. Dans la pièce, si Shéhérazade raconte des histoires dont notamment la quête que Nancy doit entreprendre, c'est pour rappeler que la vraie Shéhérazade elle-même contait de nombreuses histoires. Le goût du luxe de Sarah Hedeze fait référence au fait que Shéhérazade est une fille de vizir qui a grandi dans un palais royal. Ce personnage apparaît dans le monde des rêves pour venir éclairer le spectateur sur la quête dans laquelle Nancy s'engage. Elle est seulement présente quelque temps dans le monde réel. Sa présence dans le monde réel indique qu'il y a une fusion des deux mondes qui est en train de s'opérer.

9. Script et partitions de Gardienne des pages

Consultation disponible sur le CD ou le lien suivant :

https://drive.google.com/drive/folders/1Ula_NHD-3J4x-lzWTAClrXptNIMU6W_D?usp=sharing