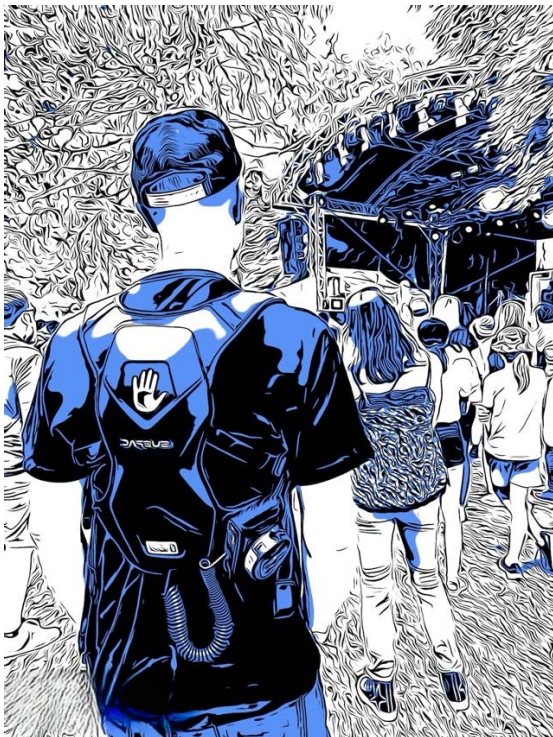


Laboratoire GERiico – Université de Lille

Rapport d'enquête remis à la Ville d'Esch-sur-Alzette et à la MESHS Lille Nord de France
par **Juliette Dalbavie, François Debruyne et Nine Jacquet-Alexandre**

***Favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes
dans les événements musicaux : des gilets vibrants au chansigne***

Mai 2022 – mars 2025



Site ressource de l'enquête : <https://musikinclusion.univ-lille.fr>



© Illustrations sur la page de garde :

Silhouettage de gauche réalisé à partir d'une photo de Juliette Dalbavie, Francofolies, Esch-sur-Alzette, 11 juin 2022

Silhouettage de droite réalisé à partir d'une photo de Juliette Dalbavie, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024. Extrait du spectacle chansonné « Portraits croisés » de la Compagnie Les Petites Mains, présenté en clôture de la journée d'études « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion »

RÉSUMÉ :

Comment tente-t-on aujourd'hui de rendre les événements musicaux accessibles aux personnes sourdes ou malentendantes ?

A partir de deux terrains d'enquête (à Esch-sur-Alzette et à Lille), nous avons cherché à décrire et à analyser les pratiques que les publics, équipés de gilets vibrants *SubPac*, déploient dans le cadre de concerts de musiques amplifiées. Cette étude a inclus la considération de l'expérience faite par les personnes sourdes, malentendantes et entendantes ; l'analyse des dispositifs d'accès à la culture et de médiation qui préfigurent plus ou moins cette expérience ; ainsi que les manières dont les acteur·rices et organisations concernées entrent en relation avec les publics sourds ou malentendants. Elle a reposé sur une approche ethnographique, située et relationnelle, impliquant dès le départ des personnes sourdes ou malentendantes, ainsi que les acteur·rices intermédiaires entre les mondes sourd et entendant, entre les associations concernées et le monde de la culture.

La logique de l'accessibilité qui s'est développée dans le secteur culturel a favorisé l'émergence de propositions standardisées, en particulier des « solutions » technologiques livrées clef en main comme le *SubPac*. L'étude des usages de ces gilets vibrants en situation montre à la fois le caractère inédit des expériences sensibles qu'il suscite et l'impossibilité de tenir la promesse d'une immersion complète dans la musique *live*. Elle montre également que l'appropriation des gilets *SubPac* comme moyen de percevoir la musique autrement requiert un apprentissage long pour exercer sa capacité à ressentir la musique par les vibrations. Par ailleurs, ce type de technologies peuvent éloigner toute perspective d'une participation pleine et entière si elles ne sont ni conçues avec les personnes concernées, ni articulées à d'autres formes de médiations humaines, sociales et culturelles. Le risque est aussi de faire sortir du champ d'attention tout le travail de l'ensemble du tissu relationnel qui relie mondes sourd et entendant, qui se déploie à chaque fois de façon différente sur chaque territoire concerné et qui sait s'ajuster aux besoins spécifiques et aux modalités de communication diverses des personnes sourdes ou malentendantes, y compris en proposant d'autres technologies qui ont fait leur preuve.

Enfin, l'enquête a permis de saisir l'importance de tenir ensemble la question de l'accessibilité de la culture pour les personnes sourdes ou malentendantes et la question de la place accordée aux productions artistiques issues de la culture Sourde dans les structures culturelles. Considérer pleinement ces créations, en particulier les formes plurielles du chansigne, décale la question de l'accessibilité vers celle des pratiques culturelles des personnes concernées et ouvre la question de la participation à la programmation artistique.

Mots clefs : *accessibilité, chansigne, concerts, culture, culture Sourde, expériences musicales, festivals, gilets vibrants, inclusion, médiation, musique, participation, personnes malentendantes, personnes sourdes, technologies audio-haptiques.*

Pour citer ce rapport :

Dalbavie Juliette, Debruyne François, Jacquet-Alexandre Nine, « Favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux : des gilets vibrants au chansigne », Rapport d'enquête remis à la Ville d'Esch-sur-Alzette et à la MESHLS Lille Nord de France, mars 2025.

Nos REMERCIEMENTS vont à :

L'ensemble des personnes sourdes ou malentendantes qui ont accepté de participer avec nous à l'enquête, les chansigneuses avec qui nous avons échangé, l'équipe d'*Esch2022* et celle des *Francofolies Esch/Alzette*, l'équipe du *Hörgeschädigten Beratung*, l'équipe de *l'Aéronef*, l'équipe de la MESHS Lille Nord de France, l'équipe pédagogique du Master Sciences du langage parcours Interprétariat Langue des Signes Française/Français ;

Eloïse Auffret-Novice, Lucas Babasasa, Jérôme Bataglia, Léna Batal, Agathe Baude, Vincent Beltramo, Lynn Bidaine, Claire Bergem, Maëlle Bobet, Alban Briceno, Clémence Bruggeman, Anthony Carneiro, Lou-Ann Caron, Igor Casas, Thibault Christophe, Sabrina Collé, Sylvie Comoretto, Christelle Congnet, Ludovic Coste, Stéphanie Costeur, Jean-François Cousin, Thibaut Dalle, Patrice De La Broise, Anaïs Deféver, Nathalie Delbard, Aurélie Droulez, Pia Dubar, Damien Ducasse, Perrine Dupas, Maati El Hachimi, Antoine Honorez, Matthieu Gillieron, Yann Griset, Marguerite Huberty, Elke Jaeckle, Eric Kergosien, Raphaël Lecerf, Alban Leduc, Marie Lemot, Jacques Maquet, Elise Mélia, Janis Monchet, Julien Nef, Nathalie Negrel, Coraline Ordas, Arthur Paté, Thomas Planchais, Frédéric Poivre, Jennifer Poullier, Jeanne Quidu, Lou Raffy, Enrico Raso, Jade Reynaud, Octavia Rioual, Vanessa Robert, Danielle Rod, Léa Sanselone, Céline Schall, Marc Schmidt, Léa Sévette, Laurent Sparrow, Delphine Spileers, Patrice Théry, Laety Tual, Romane Verbeeck, Jeanne Vilain, Mathilde Wybo.

Enfin, nous remercions l'ensemble des partenaires qui ont permis l'organisation des deux journées d'études qui ont jalonné les étapes importantes de cette enquête : la Ville d'Esch, *Esch2022*, *Hörgeschädigten Beratung*, l'Université de Lille, la MESHS Lille Nord de France, la Région Hauts-de-France, la Fondation de l'Université de Lille, *l'Aéronef*, la Ville de Lille, la DRAC Hauts-de-France, le laboratoire GERiiCO, le laboratoire SCALAB, le laboratoire CEAC, le Récit et l'association Signes de Sens.

SOMMAIRE

Préambule	p. 6
Introduction	p. 7
I/ Contextes et méthodologie : une enquête ajustée au terrain	p. 9
A/ Contextes et formes de vie des personnes sourdes ou malentendantes.....	p. 9
B/ Questions Sourdes dans les Sciences Humaines et Sociales	p. 18
C/ Une méthodologie située et relationnelle.....	p. 20
II/ Les dispositifs vibro-tactiles : accessibilité et expérience musicale	p. 27
A/ Un dispositif technologique qui fait résonner les corps différemment et qui prescrit un champ musical limité	p. 29
B/ La perception visuelle dans l'expérience du concert et dans l'expérience sourde du monde : une dimension contrariée.....	p. 39
C/ Reconfigurations de la dimension collective du concert.....	p. 42
D/ Un dispositif de différenciation et d'articulation des expériences sourdes et entendantes	p. 44
E/ Ouverture à d'autres technologies découvertes à Lille.....	p. 48
III/ Élargir la focale : expérimentations, complémentarités et productions artistiques sourdes	p. 55
A/ Prendre en compte l'ensemble du parcours de sortie et des pratiques associées à l'expérience d'un concert dans un festival.....	p. 55
B/ Pouvoir expérimenter à tout va avec les gilets vibrants	p. 59
C/ Travailler au long cours avec les acteur·rices locaux.....	p. 66
D/ Considérer la diversité des pratiques musicales et des formes de médiations ----	p. 68
E/ Faire place aux productions sourdes : focus sur le chansigne	p. 78
Conclusion	p. 87
Bibliographie	p. 92

PRÉAMBULE :

Les terminologies de l'*accessibilité* et de l'*inclusion* font désormais partie des catégories d'intervention publique comme d'un certain nombre de débats à propos des façons de considérer les personnes en situation de vulnérabilité ; elles sont devenues familières dans les mondes de la culture, mais sont parfois remises en question. Nous choisissons pour ce rapport de ne pas les utiliser comme concepts d'analyse, en évitant de rentrer nous-mêmes dans des débats internes aux mondes sociaux concernés et d'adopter pour ce faire une posture normative. Lorsque nous utilisons les termes d'*accessibilité* et ou d'*inclusion* dans le rapport, c'est en tant que concepts pratiques des mondes sociaux investigués, notamment comme catégories institutionnelles des politiques publiques, mais aussi comme catégories d'actions spécifiques dans le secteur culturel. Du point de vue de l'analyse, nous préférons faire usage de la notion de *participation* (cf. Zask, 2011) pour décrire ce que visent les intentions des dispositifs que nous étudions, dans le cadre de formes démocratiques d'intervention publique, en évitant de figer *a priori* le genre d'engagement requis de la part de chacun.e ni le genre d'environnement propice à la considération des personnes visées, comme membres à part entière de la société et comme citoyennes concernées par la vie publique et culturelle.

INTRODUCTION :

En 2021, l'association *Esch2022*, chargée de la mise en œuvre des événements culturels liés à la désignation d'Esch-sur-Alzette comme Capitale Européenne de la Culture, et l'association *Solidarität mit Hörgeschädigten*, centre social d'aide pour les personnes déficientes auditives au Luxembourg, ont engagé une collaboration destinée à favoriser l'accès des personnes sourdes ou malentendantes à la culture. Elles ont répondu conjointement à un appel à projet du Ministère de la Culture pour faire l'acquisition de 10 gilets « vibro-acoustiques » commercialisés par la société *TiMMPi*. L'acquisition de ces gilets de la marque *SubPac*® visait, tout particulièrement, à rendre accessibles aux personnes sourdes ou malentendantes certains événements comme des expositions avec une dimension sonore ou des concerts. Par le biais de ce projet, il s'agissait pour les deux associations, non seulement de proposer une solution technologique aux personnes sourdes ou malentendantes, mais aussi de s'engager à « *pérenniser l'utilisation de ce dispositif technologique au Luxembourg au travers de la mise en place d'une gestion et d'une organisation pensée avec les acteur·rices du monde de la culture ; de travailler à une meilleure prise en considération des besoins des publics sourds ou malentendants ; d'impliquer ces publics pour qu'ils ne soient pas que simples spectateurs, mais également acteur·rices de la culture au travers d'ateliers créatifs* » (Dossier de candidature – Appel à Projets – Accès à la Culture – *Esch2022*).

En 2022, les collaborateurs engagés autour de ce projet, la Ville d'Esch, *frEsch* (Francofolies Esch/Alzette), *Esch2022* et *Solidarität mit Hörgeschädigten* ont eu le souhait d'étudier les usages de ces gilets en situation de concert. Une étude a donc été confiée à une équipe de chercheur·es du laboratoire GERiiCO de l'Université de Lille en collaboration avec Céline Schall, chargée des études et des formations sur la culture à la Ville d'Esch. Cette étude mise en place depuis mai 2022 – d'abord baptisée « *Faire l'expérience de concerts de musiques actuelles avec des gilets vibrants SubPac* » – a cherché à décrire et à analyser les pratiques que les publics, équipés de gilets vibrants *SubPac*, déploient dans le cadre de concerts de musiques amplifiées. Elle a inclus la compréhension de l'expérience faite par les personnes sourdes, malentendantes et entendantes ; l'analyse des dispositifs d'accès à la culture et de médiation qui préfigurent cette expérience ; ainsi que les manières dont les acteur·rices et organisations concerné·es entrent en relation avec les publics sourds ou malentendants. Elle a reposé sur une approche ethnographique et une méthodologie située et relationnelle, impliquant dès le départ des personnes sourdes ou malentendantes, ainsi que les acteur·rices intermédiaires entre les mondes sourd et entendant, entre les associations concernées et le monde de la culture.

Progressivement, cette enquête s'est ouverte à un second terrain situé en France. De retour à Lille, nous avons, en effet, eu l'opportunité de travailler avec des acteur·rices culturel·les ayant expérimenté les gilets *SubPac* sur un temps plus long, notamment à *l'Aéronef*, Scène de Musiques Actuelles.

La mise en perspective entre les terrains eschois et lillois nous a semblé être heuristique scientifiquement et pouvoir favoriser le partage d'expériences entre acteur·rices de terrains. Elle nous a fait prendre conscience de l'importance de thésauriser et de valoriser les expérimentations et les résultats qui leurs sont associés afin qu'acteur·rices culturel·les, acteur·rices du champ social, acteur·rices politiques et chercheur·es ne

repartent pas à chaque fois de zéro concernant la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux.

Elle nous a permis également de saisir l'importance de tenir ensemble la question de l'accessibilité de la culture pour les personnes sourdes ou malentendantes et la question de la place accordée aux productions artistiques issues de la culture sourde dans les structures culturelles.

Enfin, elle nous a permis de comprendre qu'il n'y a pas de modèle unique à suivre pour tenter de favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes. Les risques de standardisation se trouvent autant du côté des technologies présentées comme des solutions magiques que des recettes toutes faites qui empêchent de repérer des initiatives plus « bricolées » mais souvent plus ajustées, d'enquêter sur les diverses géographies de la communauté sourde et de prendre le temps de connaître le tissu relationnel qui fait tenir localement le monde sourd et ses rapports avec le monde entendant.

Ce rapport d'étude est structuré en trois grandes parties :

- la première permet de présenter les contextes, les problématiques spécifiques aux personnes sourdes ou malentendantes et la méthodologie de l'enquête menée sur deux territoires ;
- la deuxième partie rend compte de ce que les dispositifs vibro-tactiles (les gilets vibrants mais également d'autres dispositifs découverts au fil de l'enquête) font à l'expérience musicale ;
- enfin, la troisième partie propose d'élargir la focale au-delà des technologies elles-mêmes, car le cadrage institutionnel de l'accessibilité et les contraintes multiples auxquelles font face les structures culturelles portent le risque de s'en tenir à la promesse d'un usage des dispositifs livrés clef en main indépendant de toute autre forme de médiation.

I/ Contextes et méthodologie : une enquête ajustée au terrain

A/ Contextes et formes de vie des personnes sourdes ou malentendantes

L'objectif que s'étaient fixé·es les différents acteur·rices luxembourgeois·es, impliqué·es dans l'acquisition des gilets *SubPac* à l'occasion de l'événement *Esch 2022*, consistait à rendre plus accessibles les événements musicaux pour les personnes sourdes ou malentendantes. Il est important de commencer par distinguer les situations des personnes sourdes de celles des personnes malentendantes. En particulier, celles des personnes sourdes signantes – membres de la « communauté Sourde ».

Synthétiser ici les enjeux historiques, sociaux, éthiques ou culturels, auxquels la communauté Sourde a été et est confrontée, constitue une gageure (nous renvoyons à la bibliographie du rapport pour s'en faire une idée plus précise). Nous nous en tiendrons ici à quelques éléments saillants permettant de situer ce qui nous semble *a minima* devoir être pris en considération.

Quelques éléments clés constitutifs de l'histoire de la communauté Sourde

La manière dont ont été considérées les personnes sourdes au cours de l'histoire a alterné des périodes de relative acceptation (souvent de courte durée) avec d'autres de très forte stigmatisation. Les personnes sourd·es ont pu parfois être relativement bien « intégrée·es » car :

- la surdité n'est pas (d'emblée) visible,
- elles peuvent exercer « normalement » les capacités physiques et manuelles longtemps requises pour le travail,
- la communication gestuelle fait parfois partie de formes vernaculaires chez certaines personnes entendantes (en particulier dans certaines congrégations religieuses).

Mais leur histoire est par ailleurs, le plus souvent, une histoire de discriminations, voire d'oppression institutionnalisée. Cette histoire est marquée par la situation minoritaire des personnes sourdes, par l'étrangeté constitutive de leurs rapports avec les personnes entendantes, par l'incompréhension du langage très expressif – gestuel, digital, facial – qu'elles ont développé, par de vifs débats quant à leur « anormalité » parmi les humains et la façon de les  duquer.

Leur  ducation, en effet, a donné lieu à de multiples expérimentations au cours des XVIIème et XVIIIème siècles, qui vont se cristalliser dans l'opposition entre l'oralisme (méthode basée sur l'apprentissage de la parole, initiée par Samuel Heinicke, en Allemagne) et le gestualisme (méthode inspirée de leurs propres formes langagières devenues langues des signes, développée par l'abbé Charles Michel de l'épée, en France). Après une période à cheval sur les XVIIIème et XIXème siècles, au cours de laquelle des écoles d'apprentissage de et par la langue des signes se développent en Europe et aux Etats-Unis, le Congrès international de Milan de 1880, notamment sous la pression des facultés de médecine,

impose l'apprentissage de la méthode orale un peu partout en Europe (mais pas en Grande-Bretagne où une longue tradition pragmatique de l'éclectisme éducatif s'est développée à partir du XVII^{ème}). Les oralistes estimaient que les sourds devaient apprendre à parler pour s'intégrer dans la société. Dès lors, la langue des signes disparaît des institutions éducatives accueillant des jeunes sourds, au profit du seul apprentissage oraliste. Cette éducation oraliste s'organise dans des instituts spécialisés qui, se développant un peu partout en Europe, concentrent les enfants et adolescents sourds aux mêmes endroits. Pour autant, la langue des signes a continué d'être transmise clandestinement parmi les personnes sourdes : dans les familles et en cachette entre les jeunes sourds scolarisés dans les instituts spécialisés. Elle devient une langue transmise officieusement pendant un siècle environ. C'est pourquoi, l'historiographie sourde caractérise les instituts éducatifs spécialisés à la fois comme les lieux de l'oppression linguistique par les entendants et comme le cœur de la communauté sourde (et de la transmission de la langue des signes et de la culture sourde), de son insoumission. Yves Delaporte décrit l'institut spécialisé à la fois comme « *le lieu où s'exerce la domination entendant* » et « *le seul pays sourd existant* » (Delaporte, 2002, p. 232).

Il faut noter que la langue des signes n'est pas une langue universelle (même s'il existe un système international de communication appelé « Signes internationaux » – SI). En effet, elle varie d'un pays à un autre et même de région en région. Chaque langue des signes, si elle est visuelle et gestuelle, comporte selon les communautés linguistiques, ses propres dactylogologie, grammaire, syntaxe et lexique. Il existe, par exemple, deux langues des signes en Belgique (langue des signes de Belgique francophone et langue des signes flamande) ou en Espagne (langue des signes espagnole et langue des signes catalane). De plus, il y a des langues des signes différentes dans des pays dont la langue parlée est la même, tel qu'au Royaume-Uni et en Irlande. Ceci découle de développements historiques qui diffèrent de ceux des langues parlées.

Dans chaque pays, elle a également sa propre histoire relativement aux deux conceptions antagonistes que nous venons de décrire. Par exemple, la décision qui est prise à la suite du Congrès de Milan de recourir à l'apprentissage oraliste pour l'éducation des sourd-es n'a pas eu les mêmes conséquences en France qu'en Allemagne et en Italie où l'on pratiquait de longue date « la méthode orale pure ».

Quant à d'autres États plus éloignés, comme le Canada ou les États-Unis, ils ont continué à favoriser la langue des signes après ce congrès.

Mondes sourd et entendant : enjeux, relations et transformations

Précisions à propos du lexique utilisé pour parler des personnes sourdes ou malentendantes

Les distinctions lexicales ici nécessaires ne définissent pas des catégories strictement étanches ni des façons de vivre uniformes ; elles valent comme conventions langagières, établies par référence à des situations réelles, qui résultent à la fois de cette histoire longue et des expériences sociales contemporaines des personnes concernées, sans qu'elles y soient réductibles.

Parler de « communauté **Sourde** » (avec un *S* majuscule), c'est se référer aux personnes maîtrisant la langue des signes et se reconnaissant comme *et/ou* revendiquant d'être

membres de cette communauté, dont la culture partagée passe d'abord par la pratique linguistique.

Les personnes **sourdes** (avec un *s* minuscule) sont soit des personnes nées sans l'audition soit des personnes devenues sourdes : il s'agit donc d'une catégorie plus large car elle inclut des personnes ne maîtrisant pas la langue des signes.

Quant à la catégorie « **malentendants** », elle est essentiellement d'ordre biomédical en renvoyant à différents degrés de surdité. Les personnes malentendantes peuvent être appareillées ou non, elles peuvent s'être engagées dans l'apprentissage de la langue des signes quand il s'agit d'une surdité sévère (ou susceptible de le devenir) ou pas, etc. Cependant, une même personne peut à la fois être appareillée (prothèse auditive qui amplifie le son pour les personnes malentendantes) ou implantée (implant cochléaire qui contourne l'oreille interne des personnes sourdes profondes ou sévères), oraliser, utiliser la langue des signes ou encore maîtriser la lecture labiale. Si bien que dans certaines situations, elle peut être produite comme Sourde (membre de la communauté linguistique et culturelle), en particulier lors d'interactions entre Sourds, dans d'autres situations ne pas apparaître comme Sourde mais comme sourde (dans une discussion avec des entendants), parfois ni comme Sourde ni comme sourde (dès lors que l'oralisation n'indique aucun écart à la langue parlée localement et que les implants sont cachés), parfois encore elle peut faire l'objet d'une défiance de la part de Sourds qui lui reprochent de ne pas être une « vraie » personne Sourde (malgré l'usage de la Langue des Signes) en oralisant parfois.

Majoritairement, dans la perspective des membres de la communauté Sourde, les personnes malentendantes ne maîtrisant pas la langue des signes font partie du monde entendant. Il ne s'agit pas, en tous cas pas prioritairement, d'une prise de position politique, mais d'abord d'une réalité de la forme de vie Sourde : leur langue visuelle et gestuelle est indissociable d'une expérience du monde et d'un rapport aux entendant-es et malentendant-es : « *chacun reconnaît sa propre expérience dans celle de l'autre et de cette expérience partagée naît une identité collective. L'unification se fait par la pratique d'une même langue* » (Delaporte, 2002, p. 6). Alors qu'entendant-es et malentendant-es ne vivent pas cette même « expérience de l'altérité » (Delaporte, 2002) et communiquent sous forme sonore et/ou visuo-labiale. Quant aux personnes devenues sourdes, qui se sont socialisées dans un milieu entendant en développant la parole et sans apprendre la langue des signes, elles développent différentes stratégies d'ajustement aux interactions avec les personnes entendants – exercice de la lecture labiale, demande de sur-titrage, de boucles magnétiques, etc. – et fabriquent un rapport au monde et aux autres qui garde la trace des paysages sonores qu'elles ont préalablement connus dans leur perception des environnements qu'elles pratiquent au présent (Sacks, 1996).

Les personnes sourdes ou malentendantes ont de fait comme point commun de faire officiellement partie des personnes « *en situation de handicap* » visées par les dispositifs réglementaires et/ou éducatifs dédiés, du moins si elles sont individuellement reconnues comme telles. Pourtant leur situation est relativement singulière.

D'une part, la classification du handicap de « déficience auditive » englobe des réalités très différentes. La communauté Sourde a en effet forgé son identité au cours d'une histoire de violentes discriminations de ce qui fonde son unité : la langue/culture gestuelle et visuelle. Ce faisant, les Sourd-es ont développé des formes artistiques et culturelles en propre (*Visual Theatre*, chansigne, *Deaf Hop*, poésie signée, humour sourd, etc.) ; iels se

sont largement opposé·es à l'idée qu'iels sont « handicapé·es » comme aux propositions biomédicales de mesurer leur degré de « déficience » et de les appareiller. Pour certain·es Sourd·es, les malentendant·es font partie du « monde entendant », avec lequel la communauté Sourde a un rapport social problématique. D'autres personnes sourdes – nées sans l'audition ou devenues sourdes – ne pratiquent pas la langue des signes et ne partagent pas cette culture, malgré l'expérience commune du monde qu'elles ont avec les Sourd·es (leur condition sensible).

La majorité des personnes sourdes, en particulier les personnes Sourdes signantes, ne se considèrent ni comme déficientes, ni comme handicapées, ni comme vulnérables : leur expérience vécue s'appuie sur « *un sentiment de complétude phénoménologique* » (Virole, 2009). Il n'empêche que :

- juridiquement, socialement et pour les professionnel·les du secteur médical, elles sont considérées comme déficientes/handicapées/vulnérables
- et qu'elles vivent dans un monde structurellement audio-centré. Cette condition sourde peut bien sûr favoriser des situations de vulnérabilité dans la vie quotidienne (rapports aux médecins, au travail, aux loisirs...). Elle participe à distinguer très fortement les moments d'agentivité entre sourd·es (où l'on se perçoit soi-même comme acteur·rice du monde dans des relations entre pairs) du « rapport social » (Mottez, 2006) au monde des entendant·es (où l'on a l'impression que des choses nous arrivent sans avoir de prise pour agir de façon autonome).

Les formes de vie des personnes Sourdes sont donc liées à la langue des signes, à la communauté culturelle, qu'elle structure, au rapport social avec la majorité entendant, mais également, de fait, au « *rapport perceptif particulier des sourds avec la réalité physique [qui] est fait de significations construites au fil du temps pour donner sens à l'environnement du silence* » (Virole, 2010, p. 152). Les modifications, plus ou moins récentes, de ces dimensions constitutives de la condition et de l'identité Sourdes ont plutôt tendance à multiplier les situations de vulnérabilité, en particulier à cause de deux puissantes logiques concomitantes.

La première est une logique d'intégration des sourd·es dans les milieux entendants, elle-même encadrée par des réglementations récentes visant à favoriser une meilleure « inclusion ». Cette obligation conduit très souvent en Europe à séparer les jeunes sourd·es, en cantonnant l'éducation spécialisée aux « *enfants jugés inaptes à l'intégration* » (Virole, 2010, p. 155). Or ces institutions éducatives spécialisées constituent aussi des institutions de la culture Sourde, à la fois comme histoire et comme culture vivante : leur relégation fragilise cette culture qui est aussi un savoir-faire capacitaire.

La seconde logique est techno-scientifique : elle n'est pas nouvelle puisque l'histoire de la communauté Sourde au XX^e siècle est traversée par de puissantes injonctions à corriger la « déficience sensorielle » de la surdité, par une éducation oraliste et par la promesse que les technologies biomédicales vont un jour rendre les sourd·es entendant·es (en réduisant donc l'expérience sourde à cette « déficience » physique). C'est ainsi, par exemple, qu'à la fin du XIX^e siècle, Alexander Graham Bell, travaillant parallèlement au développement d'un dispositif technologique capable de traduire les vibrations sonores en tracés visibles pour faciliter l'apprentissage de la parole chez les jeunes sourd·es (phonotaugraphe) et à l'invention du téléphone, crée *l'Association américaine pour la*

promotion de l'enseignement de la parole aux sourds et devient le promoteur zélé de l'oralisme. La communauté Sourde s'est montrée extrêmement critique à l'endroit de ces injonctions hétéronomes. D'ailleurs, comme les prothèses auditives « *sont le seul indice qui rende visible la surdité* », elles « *stigmatisent doublement ceux qui en portent : aux yeux des entendants, comme n'étant pas assez entendants ; aux yeux des sourds, comme n'étant pas assez sourds* » (Delaporte, 2002, p. 181). Le développement accéléré des implants cochléaires ces vingt dernières années a largement accentué l'orientation intégrative : nombre d'enfants sourd·es sont implanté·es dès le plus jeune âge. Devenu·es adultes, ces personnes développent un sentiment d'appartenance aux deux mondes, qui n'est pas forcément de tout repos à vivre quotidiennement (Leisendorf, 2019).

Ces transformations récentes du paysage du monde des sourd·es, des repères historiques et des conditions de vie de la communauté Sourde, ont favorisé le « *sentiment [...] d'une dispersion et d'un isolement – subi – des jeunes sourds, perdant tout contact avec leurs pairs et leur aînés* » (Dalle-Nazébi & Lachance, 2010, p. 135).

Cependant, « *deux phénomènes, décisifs dans les constructions identitaires des nouvelles générations de sourds, accompagnent [ces] transformation[s] de leurs expériences de vie et de scolarisation. Le premier renvoie à l'investissement massif et inédit de l'espace public par les sourds et leurs langues des signes. Concrètement, cela conduit, d'une part, à une meilleure connaissance des pratiques culturelles des sourds par leurs concitoyens entendants, et d'autre part, à l'implication des premiers dans les réseaux politiques et culturels des seconds, que ce soit à l'échelle nationale ou internationale. Le deuxième phénomène [...] concerne les réponses que proposent les adultes sourds, mais aussi de plus jeunes [...] pour recréer des réseaux d'entraide et de transmission linguistique et culturelle entre pairs* » (Dalle-Nazébi & Lachance, 2010, p. 136).

Ainsi, l'investissement des lieux publics lié aux revendications politiques sourdes, puis leur actualisation sur Internet, le développement de la traduction en langue des signes et du sous-titrage (encore timide dans les médias traditionnels et les institutions publiques, plus conséquent sur Internet), l'essor des cafés-signes, le développement de services dédiés pour l'accès à la santé ou de dispositifs spécifiques pour l'accessibilité des structures culturelles, etc., rendent plus visibles leurs problématiques particulières et la « normalité » de leur altérité. Par ailleurs, la diversification des réseaux d'information (très denses en ligne et dans les environnements numériques), comme du tissu associatif sourd, réorganise l'interconnaissance et l'engagement collectif aux échelles locale, nationale et internationale. Enfin, c'est la transmission même des langues des signes et de la culture Sourde qui s'est ouverte, à la fois à une plus large professionnalisation du métier d'interprète et à des espaces intermédiaires entre monde sourd et monde entendant (cafés-signes, formations à la langue des signes par modules et niveaux, associations œuvrant pour l'accessibilité et l'inclusion, etc.). Si bien que « *l'identité sourde contemporaine, est délocalisée, prospective et ouverte sur la complexité du monde* » (Virole, 2010, p. 158).

Nouvelles formes de prise en compte des situations de vulnérabilité et reconnaissance légale des langues des signes

Les données internationales, corroborées par les données nationales disponibles dans les pays disposant de ces informations, sont essentiellement d'ordre biomédical : elles

évaluent entre 6 et 8% de la population totale la proportion de personnes atteintes d'une surdité « sévère » et à 1% celles qui sont sourdes « profondes » (selon les catégories établies dans la classification audiométrique des déficiences auditives élaborée par le Bureau International d'Audiophonologie, qui mesure la perte auditive en nombre de décibels). L'Union européenne compte près d'un million de sourds utilisant la langue des signes (Source : Proposition de résolution – B8-1230/2016 sur les langues des signes et les interprètes professionnels en langue des signes – Parlement européen https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/B-8-2016-1230_FR.html#_part1_ref15) et 52 millions de citoyen·nes malentendant·es dont certain·es utilisent également la langue des signes (source : Fédération européenne des malentendants EFHOH – European Federation of Hard of Hearing People <https://efhoh.org/about-efhoh/hard-of-hearing>).

La réglementation encadrant le respect de l'égalité des droits des personnes en situation de handicap a connu un développement important ces vingt dernières années, sur le plan national comme international.

  l'échelle du continent européen, les langues des signes sont désormais reconnues à des niveaux divers : au niveau constitutionnel comme en Autriche, Finlande, Hongrie ou au niveau législatif comme dans de nombreux autres pays, dont le Luxembourg et la France (cf. Rapport élaboré par Nina Timmermans sur *Le statut des langues des signes en Europe 2005* <https://rm.coe.int/16805a2a1b>).

En France, c'est la loi né 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées qui a officiellement reconnu la Langue des Signes Française (LSF) comme linguistiquement légale et comme langue d'enseignement des sourd·es français·es. Cette loi répondait à la période 1880-1991 pendant laquelle l'état français excluait totalement la langue des signes dans l'éducation des sourds au bénéfice du français oral.

Cette loi reconnaît la LSF comme « *une langue à part entière* » et donne le droit aux parents d'enfants sourd·es de choisir entre une éducation avec une communication bilingue (LSF et langue française) ou en langue française ( ventuellement rendue plus accessible par le Langage Parlé Complété – LPC).

Elle a conduit également à mettre en place de nombreuses actions dans le domaine de l'enseignement : l'élaboration de programmes de LSF, la création, en 2010, du Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré (CAPES) en LSF, la mise en place d'une option au baccalauréat, la refonte du Certificat d'Aptitude Professionnelle aux Pratiques de l'Education Inclusive (CAPPEI) et du Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement des Jeunes Sourds (CAPEJS). L'obligation de respecter le projet linguistique des jeunes sourd·es est inscrite dans les règles de scolarisation quel que soit leur mode de scolarisation, en milieu ordinaire, dans les Unités Localisées pour l'Inclusion Scolaire (ULIS) ou dans les Unités d'Enseignement en établissement spécialisé.

Pour autant, les personnes sourdes signantes rencontrent encore de nombreux obstacles de communication dans leur quotidien, en lien notamment avec l'insuffisance des interprètes en LSF (400 interprètes alors qu'il en faudrait 3000 selon Jennifer Lesage-

David, directrice d'*International Visual Théâtre*) mais aussi le choix d'une éducation bilingue qui n'est pas offerte de manière équitable sur le territoire.

Au Luxembourg, il faut attendre 2018 pour que la chambre des députés reconnaisse la langue des signes allemande (*Deutsche Gebardensprache* – DGS) comme une langue à part entière, au même titre que les langues parlées. Les droits qui résultent de cette reconnaissance de la DGS sont les suivants :

- les personnes malentendantes ou sourdes ont le droit de recourir à la langue des signes et de demander au préalable l'assistance d'un·e interprète dans leurs relations avec les administrations relevant de l'État (les frais d'interprète incombant à ce dernier) ;
- tout élève malentendant·e ou sourd·e a droit au Luxembourg à un enseignement de la langue des signes et iel a le droit de suivre cet enseignement fondamental et secondaire en langue des signes ;
- les parents ou la fratrie de la personne malentendante ou sourde qui pratique cette langue comme première langue, résident·es au Grand-duché de Luxembourg, ont le droit de recevoir un enseignement de base de la langue des signes (*cf. Projet de loi N° 7142 modifiant la loi du 24 février 1984 sur le régime des langues*).

Cette loi permet ainsi de mettre en œuvre la disposition de l'article 24 de la *Convention des Nations unies Relative aux Droits des Personnes Handicapées* (CRDPH) – premier instrument juridiquement contraignant qui s'intéresse aux droits des personnes en situation de handicap sous l'angle des droits de l'Homme approuvé en 2011 par le gouvernement luxembourgeois – en ce qui concerne l'obligation des États, de prendre les mesures appropriées pour faciliter « *l'apprentissage de la langue des signes et la promotion de l'identité linguistique des personnes sourdes* » (*cf. Plan d'action quinquennal 2012-2017 pour la mise en œuvre de la Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées* <https://mfsva.gouvernement.lu/fr/publications/plan-strategie/handi.html>).

Étant donné qu'il n'existe pas de langue des signes universelle, le choix a été fait de reconnaître la langue des signes allemande ; la DGS étant utilisée par la majeure partie de la communauté Sourde au Grand-Duché. Le texte du projet de loi indique que cette décision correspondait aux revendications portées par l'association *Daaf flux* (association pour les personnes sourdes ou malentendantes au Luxembourg) et s'est basée sur les expériences des professionnel·les de la *Hörgeschädigten Beratung* (centre d'aide pour les personnes déficientes auditives du Luxembourg) faisant partie de l'asbl *Solidarität mit Hörgeschädigten* (fédération des associations de personnes sourdes et malentendantes au Luxembourg).

Cette reconnaissance tardive de la langue des signes et sa mise en œuvre récente dans l'enseignement au Luxembourg est à mettre en lien avec le fait que c'est l'apprentissage oraliste qui a prédominé depuis plus de 100 ans pour l'éducation des personnes sourdes ou malentendantes, en utilisant la langue allemande qui était la langue véhiculaire de l'enseignement primaire (la langue allemande étant jugée proche du luxembourgeois). Aujourd'hui encore, l'allemand est « *la principale langue utilisée pour l'enseignement à l'école fondamentale et dans les classes inférieures du lycée* » (*cf. la page « Éducation » du*

site de présentation officiel du Grand-Duché de Luxembourg
<https://luxembourg.public.lu/fr/vivre/education/langues-ecole-education.html>).

En 1993, le Centre de logopédie du Luxembourg, financé par l'État et créé à la fin des années 1960, commence à enseigner l'allemand aux enfants sourd·es, soutenu par des signes – c'est-à-dire par le biais d'une méthode orale où les mots sont accompagnés simultanément de signes empruntés à la langue des signes allemande. Il s'agit d'un système de visualisation de la langue orale (*Lautsprachunterstützende Gebärden* (LUG)) très différent de la langue des signes.

Il faudra attendre l'année scolaire 2002-2003 pour que les enseignements dispensés au Centre de logopédie se fassent en allemand et en DGS. Mais poursuivre des études post-secondaires en langue des signes ou se former à un métier dans une école spécialisée suppose ensuite d'aller dans les établissements des régions limitrophes, en Allemagne tout particulièrement.

En 2018, le centre d'aide pour les personnes déficientes auditives du Luxembourg saluait l'intention du gouvernement de reconnaître la langue des signes allemande mais en même temps rappelait aussi qu'un nombre non négligeable de personnes déficientes auditives – celles qui ne parlent pas la langue des signes – ne devaient pas être oubliées et avec elles la mise en place de modalités de communication spécifiques (transcription en temps réel par exemple).

Spécificités du terrain Luxembourgeois

D'après les professionnel·les du *Hörgeschädigten Beratung SmH*, on estime entre 300 et 400 le nombre de personnes présentant une déficience auditive de naissance au Luxembourg. Notons que le plurilinguisme qui prévaut au Luxembourg complique la donne pour les personnes sourdes ou malentendantes, mais aussi pour les interprètes, puisqu'il s'agit de traduire et de comprendre à partir du français, du luxembourgeois ou de l'allemand. À cette situation complexe s'ajoute une pénurie d'interprètes en langue des signes au Luxembourg et dans les régions limitrophes puisqu'il n'y a actuellement que trois interprètes professionnel·les en langue des signes allemande (dont une travaille au centre de logopédie). C'est également un pays où beaucoup de non nationaux travaillent voire habitent, si bien que des enfants sourd·es ou malentendant·es peuvent vivre dans une famille où c'est par exemple le portugais qui est pratiqué et que des adultes peuvent avoir été formé·es à la langue des signes françaises à Metz ou à la lecture labiale en néerlandais. Ces trajectoires diverses peuvent conduire à des difficultés communicationnelles importantes, notamment entre parents et enfants qui, à l'école, se forment, comme nous l'avons vu, à l'allemand ou à la langue des signes allemande.

Par ailleurs, les proximités frontalières, culturelles et linguistiques avec la France et l'Allemagne font partie de notre enquête, puisque, parmi les personnes concernées avec lesquelles nous avons enquêté, certaines ont suivi leur cursus éducatif en Allemagne, d'autres en France. Ces personnes ont de fait également des pratiques culturelles qui se déploient dans des réseaux sourds en Allemagne ou en France.

Les institutions dédiées au Luxembourg sont en tout petit nombre. Nous avons pu collaborer dès le début de notre enquête avec deux institutions extrêmement importantes pour la vie des sourds au Luxembourg :

- le *HörgeschädigtenBeratung SmH*, partenaire très impliqué dans notre travail, est un service social pour personnes déficientes auditives situé à Beggen, Luxembourg Ville. Il est géré par l'association *Solidarität mit Hörgeschädigten*, qui est mandatée par le ministère de la Famille et de l'Intégration du Luxembourg pour cette mission. Toute personne sourde ou malentendante, qui vit et/ou travaille au Luxembourg, peut être accompagnée et aidée par le service social : pour des questions d'ordre familial, social, médical, sociojuridique ou encore financier.

- Le « *Centre pour le développement des compétences langagières, auditives et communicatives* », dénommé « *Centre de Logopédie* » et situé à Luxembourg Ville, est le centre de compétences responsable de la prise en charge des enfants et adolescent·es qui présentent une déficience auditive et/ou un trouble du développement du langage et de la parole. L'encadrement spécialisé des enfants et jeunes atteint·es d'une déficience auditive se fait du plus jeune âge à l'insertion professionnelle ; celui des enfants et jeunes qui présentent un trouble du développement du langage s'étend du cycle 1 jusqu'à la fin de l'enseignement secondaire.

Cette collaboration a énormément facilité la recherche.

Structures culturelles et publics sourds

Le décalage dans la mise à l'agenda des droits des personnes en situation de handicap à l'échelle européenne ne se retrouve qu'en partie dans leur mise en pratique. Cela n'empêche pas, en effet, qu'ici ou là, des acteur·rices culturel·les volontaires, parfois en lien avec des associations locales concernées par le sujet, tentent d'améliorer leurs pratiques depuis plusieurs années. À noter que les postes liés à la médiation se sont développés récemment au Luxembourg.

L'attention aux personnes sourdes ou malentendantes est ainsi une disposition très diversement distribuée dans le secteur culturel, qui va de l'absence de toute considération, le cas le plus fréquent, à l'expérimentation hybride et au long cours, l'exception. La panoplie des outils à disposition des structures culturelles s'est progressivement élargie ces dernières années avec, par exemple, l'installation ou la mise à disposition de boucles à induction magnétique (BIM) ou de lunettes connectées permettant de disposer de sur-titrage dans différentes langues, de sur-titrage adapté (facilitant la lecture et intégrant les dialogues, les descriptions sonores et indications contextuelles) ou d'une interprétation en langues des signes.

Les formes de vie des personnes sourdes ou malentendantes ont aussi été traversées par le développement de technologies qui ne visent pas la correction d'un déficit, mais la prise en compte des caractéristiques somesthésiques (qui relèvent des sensations perçues corporellement) de leur expérience du monde physique. Si l'on restreint la focale à la musique, il faut d'abord rappeler que les personnes sourdes ou malentendantes peuvent vivre des expériences musicales de nature diverse : en jouant d'un instrument, en ressentant corporellement les vibrations sonores, en connectant la source musicale à leurs équipements personnels quand elles sont appareillées ou implantées. Ces

expériences musicales sourdes restent en partie incommensurables avec celles des personnes entendantes : elles relèvent d'une expérience, qui fait résonner le corps, mais sans être audio-centrée. Un certain nombre de dispositifs technologiques sont aujourd'hui proposés pour rendre la musique plus « accessible ». Ils consistent en des systèmes « vibro-tactiles » (parfois aussi nommés « audio-haptiques ») plus ou moins ajustés aux particularités sensibles de l'expérience sourde ou malentendante, car ils ont rarement été conçus avec les personnes concernées mais leur sont adressées. La commercialisation de systèmes complets livrés clés en main a favorisé le choix de cette « solution ».

B/ Questions Sourdes dans les Sciences Humaines et Sociales

Les travaux en sciences humaines et sociales à propos de la surdité, de la communauté Sourde et de la vie des personnes sourdes sont aujourd'hui très nombreux, qu'ils relèvent de la linguistique, de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, ou encore des *Deaf Studies*. Le développement de la réflexion sur les questions Sourdes menée par des chercheur·es Sourd·es participe à la fois d'une légitimation de leurs compétences de chercheur·es « *insiders* » pour saisir « de l'intérieur » l'expérience des personnes concernées, d'un approfondissement conséquent des connaissances sur la communauté Sourde reprenant en main l'écriture de sa propre histoire et d'une problématisation sur les « *savoirs situés* » (Haraway, 1988) - en même temps qu'un questionnement symétrique sur le point de vue « *ex-situé* » des chercheur·es entendant·es (Christophe & Negrel, 2025). Le présent rapport rend compte d'une étude qui ne s'inscrit pas directement dans ces travaux et qui ne prétend pas réfléchir spécifiquement aux « questions Sourdes », en focalisant plutôt l'attention sur les situations qui forment le cadre d'une possible participation des personnes sourdes ou malentendantes. Il n'empêche que notre enquête se nourrit de certains de ces travaux pour réfléchir à cette question de leur participation dans les événements musicaux, en ne limitant pas la perspective à celle de l'usage des gilets vibro-tactiles (*cf.* partie C). C'est pourquoi la synthèse extrêmement brève proposée ici ne prétend pas à l'exhaustivité : elle vise essentiellement le partage de ce qui a constitué l'arrière-plan de notre acclimatation à ces questions - de fait bien plus vastes que celles que nous pouvons concrètement investiguer.

Les recherches en sciences humaines et sociales sur les personnes sourdes s'intéressent d'abord à la langue des signes, en particulier grâce à la diffusion des travaux du linguiste américain William Stokoe dans les années 1960-1970. C'est notamment lui qui propose la notion de *sign language* pour étudier les formes de communication visuelles et gestuelles pratiquées par les personnes sourdes. Cette notion est doublement importante : pour les recherches en sciences humaines et sociales et pour les associations de personnes sourdes qui revendiquent une meilleure reconnaissance de cette langue et de la culture associée. Aux États-Unis, l'institutionnalisation de la langue des signes américaine est à la fois académique, sociale et politique. Les situations en Europe continentale sont, elles, très variées et mériteraient des développements spécifiques pour lesquels les ressources sont très inégales (relativement nombreuses pour la France, quasi-inexistantes pour le Luxembourg où l'histoire des personnes sourdes s'est également jouée dans des instituts d'éducation en Allemagne ou en France) – dans un contexte où les langues des signes sont différentes et différenciées en fonction de la langue orale locale (langue des signes

française – LSF – en France ; *Deutsche Gebardensprache* – DGS – en Allemagne et au Luxembourg, etc.).

C'est en tous cas dans le même mouvement que le statut de langue à part entière s'acquiert et que la communauté Sourde commence à exister comme minorité linguistique et culturelle. Ces différentes dynamiques deviennent également des prises pour les personnes sourdes pour s'envisager encore plus elles-mêmes comme membres d'une communauté à part entière, bien au-delà de leurs réseaux d'interconnaissance : une communauté linguistique, une communauté liée à une longue histoire de discrimination – donc aussi symétriquement à un héritage culturel ; mais c'est aussi vraisemblablement quelque chose comme une communauté sensible, une communauté d'expérience, dont l'expérience partagée est celle d'une « *expérience de l'altérité* » (Delaporte, 2002), qui articule l'expérience historique héritée d'une longue relégation sociale et culturelle et l'expérience vécue quotidiennement, faite de problèmes ordinaires, d'humiliations et d'incompréhensions répétées dans les rapports avec les entendant·es.

Dans le champ de ce qui est devenu aux États-Unis les *Deaf Studies*, un ouvrage a fait date, celui de Carol Padden et Tom Humphries : *Deaf in America. Voices from a culture* (Padden & Humphries, 1990). Le concept de culture y est central pour sortir d'une approche biomédicale des personnes sourdes et pour s'intéresser aux manières dont elles vivent. Car les personnes concernées sont jusqu'alors, socialement et scientifiquement, essentiellement envisagées à partir de ce qui est considéré comme un handicap majeur : leur « déficience auditive ». Il s'agit pour Padden et Humphries de désolidariser la compréhension des groupes humains de leur caractérisation physique et biologique et d'une conception statique de leur « nature », pour envisager leurs comportements à partir de leur culture, de leur forme de vie à la fois matérielle, symbolique et incarnée (reconduisant là le geste fondateur de l'anthropologie).

En France, l'intérêt pour les personnes sourdes se décline, lui aussi, dans les sciences humaines et sociales, par une double entrée sociologique et linguistique, avec les travaux pionniers de Bernard Mottez ou de Christian Cuxac. Les relations entre les *Deaf Studies* aux États-Unis et la recherche française sont nombreuses et soutenues à partir de la fin des années 1970 ; mais les travaux en France sont moins culturalistes et globalement plus inspirés par la sociologie d'Erving Goffman, en particulier celle qu'il déploie dans son livre *Stigmaté* (Goffman, 1975). Ainsi, dans les travaux sociologiques pionniers de Bernard Mottez, être sourd·e n'existe que dans la relation avec des entendant·es ; la surdité n'est un « handicap » que dans un rapport entre sourd·es et entendant·es dans un monde audio-centré ; c'est ce qui produit leur stigmaté – « condition sociale sourde » – au sein d'un milieu « normal » entendant (Mottez, 2006). De son côté, l'anthropologue Yves Delaporte a mené une longue enquête auprès des personnes Sourdes à la fin des années 1990, de ce qu'il appelle « le centre » de la communauté, c'est-à-dire celles et ceux qui maîtrisent et communiquent en langue des signes et partagent une culture sourde (Delaporte, 2002). Cette enquête lui a permis de repérer que les sourd·es n'attribuent pas leurs difficultés à leur surdité, « *mais au fait que les entendants sont incapables de comprendre ce que c'est que d'être sourd* » (Delaporte, 2002, p. 13). Bien sûr, les personnes sourdes savent bien qu'elles n'entendent pas, mais cela ne fait pas partie de leur manière de se présenter ni de se définir. Pour Yves Delaporte, « *l'expérience de l'altérité* » qui est au centre de la vie des personnes sourdes, configure aussi un monde sourd où il ne s'agit pas tant de défendre une différence radicale que de laisser vivre une autre « normalité »,

car être sourd·e, c'est « éprouver un sentiment de normalité et de complétude, mais parler une langue réprouvée du monde dans lequel on est immergé » (Delaporte, 2002, p. 199).

Globalement, tout ce qui est considéré comme faisant partie de la culture sourde – l'expérience des sourd·es dans un monde physique « du silence » et dans un monde social d'entendant·es, leur histoire de discriminations répétées, la langue des signes, leur rapport avec les entendant·es, leur humour, leurs formes artistiques (poésie, chansigne, Visual Theatre, Visual Vernacular, etc.), leurs valeurs – a comme point d'articulation leur langue gestuelle et visuelle. Il y a donc homologie complète entre communauté culturelle et communauté linguistique, qui est aussi une communauté d'expérience sensible : les interprètes en langue des signes entendant·es accèdent à une partie de cette culture, mais jamais à l'expérience des personnes sourdes qui, pourtant, en fait partie. Si bien qu'il y a un relatif consensus dans les sciences humaines et sociales pour parler de « monde des sourds ».

C/ Une méthodologie située et relationnelle

L'enquête a été confiée à une équipe de l'Université de Lille. Elle est composée de :

- Juliette Dalbavie, maîtresse de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication (Laboratoire GERiCO / Université de Lille) spécialisée dans l'étude des publics et des dispositifs de médiation culturelle.
- François Debruyne, maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication (Laboratoire GERiCO / Université de Lille) spécialisé dans l'analyse de l'expérience musicale et de l'expérience publique.
- Nine Jacquet-Alexandre, qui a réalisé un mémoire de Master (Master Culture et Communication, Université de Lille) sur les manières dont les professionnel·les des structures culturelles tentent de penser la question de l'accessibilité des personnes sourdes ou malentendantes en France.

Nous sommes arrivé·es sur le terrain de l'usage des gilets vibrants en n'adoptant ni la perspective des débats et enjeux propres aux études sur la culture sourde (sériant d'avance un certain nombre de problématiques obligées), ni celle, plus « techno-centrée », des concepteurs de dispositifs ou prothèses techniques, ni, encore moins, celle des entreprises qui ont un intérêt commercial à valoriser telle ou telle technologie. Bien sûr, nous avons bien été obligé·es, d'une part, d'apprendre à mieux connaître les mondes des personnes sourdes ou malentendantes, comme quiconque voudrait travailler avec elles et tenter de favoriser leur participation, que cela soit dans un processus d'enquête ou dans la perspective de les faire participer pleinement à la vie culturelle et citoyenne. Il nous a fallu, d'autre part, mieux saisir les logiques, cadres de fonctionnement et d'usage des dispositifs techniques vibro-tactiles ou « audio-haptiques », dont font partie les gilets vibrants *SubPac*. Mais les perspectives scientifiques à partir desquelles nous travaillons nous ont permis de décentrer le regard en nous intéressant à l'ensemble des formes de médiations, de relations et d'expérimentations mises en œuvre pour favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes.

Cette recherche s'inscrit dans une démarche ethnographique. La méthode employée relève de l'observation participante. Elle consiste à enquêter *avec* les personnes concernées plutôt que *sur* elles, en partant de leurs propres expériences. Elle n'était pas stabilisée *a priori* et s'est fabriquée au fur et à mesure de nos tâtonnements, de nos déconvenues, de nos rencontres.

Concrètement, l'étude menée à Esch a donné lieu à :

- 1) l'observation *in situ* de l'usage des gilets vibrants dans le cadre des *Francofolies* à Esch phase au cours de laquelle nous l'avons testé ensemble, avec les personnes sourdes ou malentendantes volontaires ;
- 2) des entretiens avec 7 personnes sourdes ou malentendantes et avec 7 personnes entendant, qui l'ont toutes testé dans ce cadre et/ou à d'autres occasions en 2022 ;
- 3) des entretiens avec les personnes impliquées de près ou de loin soit dans le travail avec le dispositif *SubPac* (6 personnes de *Esch22*, un compositeur-DJ, un co-directeur de l'entreprise qui commercialise le gilet *SubPac*), soit dans le travail régulier avec les personnes sourdes ou malentendantes (4 personnes du centre de logopédie, la chargée de direction du *Hörgeschädigten Beratung*, un bénévole d'une association) ;
- 4) une « restitution ethnographique » à l'adresse des personnes sourdes ou malentendantes avec lesquelles nous avons enquêté à Esch et précédant une restitution destinée à toutes et tous ;
- 5) une restitution publique qui a eu lieu le 27 mai 2023 à l'Ariston à Esch-sur-Alzette.

L'enquête s'est poursuivie sur le même mode à Lille, où l'expérimentation avec les gilets *SubPac*, mais aussi d'autres technologies et d'autres formes de médiation est engagée depuis plusieurs années.

De la même manière qu'à Esch, nous nous sommes appuyé-es sur l'expertise de deux structures :

- *l'Aéronef*, salle de concert lilloise, met en œuvre depuis 2016 un "projet expérimental et d'accessibilité à la musique" à destination des personnes sourdes ou malentendantes ;
- *Signes de Sens*, une association très impliquée dans la région Hauts-de-France pour « rendre la société plus accessible aux personnes en situation de handicap ». Elle propose son expertise et son accompagnement aux entreprises, établissements publics, dans les mondes de la culture, du médico-social, de l'éducation ; elle est par ailleurs historiquement reconnue pour son travail à destination des personnes sourdes ou malentendantes et est organisme de formation agréé à la langue des signes.

L'étude menée à Lille a donné lieu à :

- 1) un entretien avec la secrétaire générale liée au développement et aux projets de l'Aéronef, à l'initiative du travail de médiation mis en place à destination des personnes sourdes ou malentendantes ;
- 2) l'observation de plusieurs concerts organisés par l'Aéronef où se sont déployées diverses propositions à l'adresse des personnes sourdes ou malentendantes (prêt de gilets vibrants, atelier de sensibilisation à l'expérience musicale sourde, test d'un

dispositif vibro-tactile développé par un chercheur en physique acoustique et parfois du chansigne) ;

3) un entretien avec le concepteur de l'atelier de sensibilisation à l'expérience musicale sourde ;

4) un entretien avec une artiste chansigneuse entendante ;

5) une journée d'études qui a eu lieu le 31 mai 2024 à l'Aéronef à Lille.

Ces diverses modalités d'enquête nous ont permis d'articuler différents types de données, de les mettre en perspective et de vérifier des hypothèses formalisées chemin faisant : d'une part, en partageant l'expérience du concert avec les personnes concernées, dans des discussions informelles et dans nos observations en direct ; d'autre part, en les reprenant et en les inscrivant dans leurs trajectoires personnelles lors d'entretiens formels.

Tenter une méthodologie située et relationnelle

Le dessein de cette étude est bien de comprendre comment différents dispositifs des mondes de la culture tentent de favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux. Si bien que les modalités de leur participation dans l'enquête elle-même a d'emblée constitué une question méthodologique et éthique. Ce questionnement renvoie d'abord au retour des personnes sourdes ou malentendantes, qui déplorent très régulièrement d'être prises « comme cobayes » (et souvent réduites à des corps « déficients »), autrement dit d'être réifiées comme objets de la science sans considération pour leurs propres points de vue.

La méthode est *située et relationnelle* dans une perspective qui s'accorde avec la version des « *savoirs situés* » proposée par Donna Haraway (Haraway, 1988). Il s'agit en premier lieu de prendre en compte les points de vue des personnes sourdes ou malentendantes avec qui nous entrons en relation : non pas leur « opinion », ni une « identité » figée dès le départ, mais le sens qu'elles confèrent à leur expérience incarnée au cours de l'enquête et la perspective qui s'ouvre depuis cette expérience. C'est aussi une nécessité épistémologique, puisque seule une description qui débute avec l'expérience située des personnes concernées peut permettre d'éviter la réduction des formes de vie sourdes ou malentendantes à quelques traits génériques. Cela requiert donc de les impliquer le plus tôt possible dans l'enquête, ainsi que l'ensemble des acteur·rices professionnel·les et bénévoles qui travaillent avec elles. C'est ainsi que nous avons entamé l'enquête de terrain, en découvrant et en expérimentant avec elles les gilets vibrants dès le premier jour.

Par ailleurs, les relations et les situations qui constituent le cadre de l'ethnographie changent au fur et à mesure de l'étude : les « *savoirs partiels* » (Haraway, 1988) des chercheur.es et des personnes embarquées dans l'enquête sont perméables et se renouvellent mutuellement. En ce sens, d'une part, la méthode est *située et relationnelle* parce qu'il s'agit pour les chercheur.es de s'ajuster sans cesse, d'établir et de cultiver des relations de confiance avec les personnes concernées, d'accepter d'être déplacé.es dans des positions parfois inconfortables qui nous obligent à changer régulièrement de perspective, mais aussi d'assumer avec les participant.es l'imprévisibilité de ce que nous allons faire et découvrir ensemble. D'autre part, à rebours des dispositifs artificiels de la psychologie expérimentale et des neurosciences cognitives, notre approche a pris en

compte l'écologie des situations réelles observées, en portant notamment attention aux différents environnements de concert - des environnements à la fois matériels et peuplés de conventions sociales et d'habitudes qui sont celles de la majorité entendante (dont nous faisons partie). Cela consiste notamment à prendre en compte les différents moments vécus ensemble lors d'une expérience de festival, au-delà des temps d'appréciation de la musique avec les gilets : lors des interstices pour boire un verre, se reposer, dîner ensemble qui font tout autant partie du cadre de l'expérience du festival. Ce sont précisément ces moments qui permettent de construire progressivement de la confiance et d'identifier ce qui constitue des habitudes entendantes inscrites dans l'environnement et dans notre corps audio-centré (Cf. chapitre II partie A et chapitre III partie A).



©Juliette Dalbavie, Francofolies, Esch-sur-Alzette, 10 juin 2022



©Juliette Dalbavie, Francofolies, Esch-sur-Alzette, 10 juin 2022

Chercheur-es et personnes concernées embarquées dans l'enquête partageant ensemble l'expérience du festival des Francofolies

Ce faisant, nous devons prendre acte du fait qu'il restera toujours une distance irrémédiable, une part incommensurable entre les expériences des personnes sourdes et celles de chercheur·es entendant·es. Pour autant, l'enquête nous a aussi rappelé que l'expérience musicale se déploie parmi les personnes entendantes - en particulier au sein de notre trio de chercheur·es - depuis des corps, des genres, des pratiques et des habitudes multiples. Nous avons aussi pris la mesure de cette multiplicité parmi les personnes sourdes ou malentendantes (cf. chapitre II parties A, C et D). De plus, le fait que nous soyons entendant·es n'a pas déterminé l'ensemble des manières de nous relier avec les participant·es sourd·es ou malentendant·es, en particulier dans les occasions où nous pratiquions ensemble les concerts et les ateliers. Il n'empêche que des situations plus problématiques, voire conflictuelles, peuvent émerger : la perspective *située* et *relationnelle* invite à persévérer dans la compréhension de ce qui se passe, plutôt que de les réduire d'emblée à des questions de positions surdéterminées.

Nous sommes arrivé·es au Luxembourg avec une incompetence linguistique évidente : nous ne maîtrisons pas la langue des signes, ni française ni allemande, qui plus est dans un contexte de plurilinguisme. Mais cet inconvénient de départ nous a d'emblée obligé·es à découvrir l'ensemble du tissu très dense des personnes qui accompagnent les personnes sourdes ou malentendantes, qui font la jonction entre les mondes sourds et entendants. Il nous a conduit à nous associer et à collaborer avec les personnes qui organisent les relations entre le monde sourd et le monde entendant. Et c'est ainsi que nous avons très vite engagé une relation de compagnonnage avec la directrice du centre d'aide pour les personnes déficientes auditives – *Hörgeschädigten Beratung SmH*. C'est en particulier avec elle que nous avons commencé véritablement l'enquête en amont des rencontres avec les personnes sourdes. Nous avons longuement échangé à propos des manières les plus ajustées pour enquêter *avec* les personnes sourdes plutôt que *sur* elles. C'est elle qui a ensuite fait un travail de médiation et de transmission à toute la chaîne d'interprètes avec qui nous avons ensuite préparé et réalisé des entretiens avec des personnes sourdes.

Nous avons régulièrement composé des groupes de travail avec des personnes compétentes et expérimentées, afin de repérer ensemble ce qu'il convient d'adopter comme posture ajustée dans l'observation ou dans les entretiens. La démarche passe également par l'établissement de relations de confiance, jamais totalement acquises, où tant les objectifs de la recherche que les réticences des personnes associées sont mis à plat. Ces principes ont été appliqués de manière continue tout au long de l'enquête, au travers d'allers-et-retours entre terrain et groupe de recherche. En particulier lors d'une étape importante de notre investigation dénommée « restitution ethnographique », et organisée en amont de la restitution publique qui a eu lieu le 27 mai 2023 à l'Ariston à Esch-sur-Alzette. Elle a consisté à adresser d'abord les premiers résultats aux personnes embarquées dans l'enquête et à les discuter avec elles. Il s'agissait de vérifier que nous avions bien compris leurs récits d'expériences, que nos « données » pouvaient au moins être considérées comme des preuves de nos premiers « résultats » de leur point de vue.

Afin de préparer ce moment de restitution ethnographique et avec l'objectif de donner un maximum d'éléments aux personnes rencontrées précédemment, il nous a paru intéressant de leur adresser un livret présentant les premières données. Nous en avons discuté avec la directrice du centre d'aide au Luxembourg et avons décidé ensemble de leur transmettre un livret en FALC (Facile À Lire et à Comprendre) traduit en allemand. Le présupposé de ce choix est que les personnes sourdes ont souvent un rapport à l'écrit

compliqué, ce qui s'explique objectivement par l'inadaptation des méthodes d'apprentissages du système éducatif classique (Roussel & Bertin, 2011).

Le jour de la restitution nous avons compris que finalement ce livret avait été peu lu. Avons-nous fait preuve de sur-précaution ? Un mode plus visuel aurait-il été plus pertinent ? Quelles habitudes de communication ont nos complices sourds ou malentendants ? Sans doute une interconnaissance plus continue nous aurait-elle permis de trouver ensemble une meilleure modalité ? La préparation à distance de cet événement nous a fait retenir un outil comme le FALC - pensé à l'origine à destination des personnes en situation de handicap mental et qui tend à devenir aujourd'hui un outil standard pour d'autres situations de vulnérabilité - au détriment d'autres modalités *ad hoc* inventées avec le tissu local.

La restitution publique organisée à Esch, ainsi que la journée d'études qui s'est déroulée à Lille, ont permis toutes les deux de partager nos résultats et/ou nos découvertes aussi bien auprès des chercheur·es intéressés, des professionnel·les des structures des champs social, sanitaire et culturel, des professionnel·les de la culture que des personnes concernées. Ces deux moments ne sont pas extérieurs à l'enquête, ils en font partie. D'une part, ils l'ont nourrie bien plus que nous ne l'imaginions. D'autre part, ils ont permis de partager réciproquement les *savoirs partiels* constitués à Lille et à Esch tout en continuant de fabriquer des *savoirs situés* avec les mondes concernés, notamment en pratiquant ensemble des ateliers pour *expérimenter la musique autrement* (atelier de découverte du chansigne, atelier pour tester les gilets vibrants et atelier de sensibilisation à l'expérience musicale sourde découverts à Lille : cf. chapitres II et III), proposés en amont des conférences. Parmi ces *savoirs situés*, la découverte de l'importance du chansigne dans la culture Sourde et du peu de (re)connaissance de cette pratique artistique dans les mondes de la culture (cf. chapitre III partie E) nous a amené·es à lui donner une place conséquente dans la seconde journée.

Ces deux temps ont bien sûr été pensés pour favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes (présence d'interprètes en Langue des Signes, transcription en temps réel de la parole, mise à disposition de boucles magnétiques portatives pour les personnes malentendantes non signantes). La mise en accessibilité de la journée à Esch avec traduction des échanges en Français-Allemand/Allemand Français, transcription par reconnaissance vocale et sur-titrage en allemand, interprétariat en DGS pris en charge et assurés par le *Hörgeschädigten Beratung SmH* a révélé à la fois toute la complexité du terrain Luxembourgeois mais avec elle, a rendu particulièrement visible l'expertise et l'importance du travail de celles et ceux – bénévoles et professionnel·les du *care* – qui constituent le tissu relationnel qui atténue l'isolement des personnes sourdes.

Enfin, la communication de ces journées a elle-même été ajustée (réalisation de vidéos en langue des signes et sous-titrée afin de la diffuser dans les réseaux sourds...).

Différents contextes sociaux de la condition sourde : un biais commun pour les enquêtes ?

Le panel des personnes sourdes ou malentendantes que nous avons pu suivre (observer en situation, consulter de façon informelle, écouter en entretien focalisé) est constitué de ce que Yves Delaporte (Delaporte, 2002) nomme « la périphérie », voire « l'élite », du

monde sourd. Notre panel, c'est logique, est en effet composé de personnes déjà connectées, de près ou de loin, à des structures intermédiaires (le *Hörgeschädigten Beratung* au Luxembourg ; les associations sourdes et *l'Aéronef* à Lille). Ce sont des membres de la communauté Sourde (le « centre »), en tant qu'elles pratiquent la langue des signes, parfois même à la fois en LSF et DGS. Mais elles sont aussi majoritairement soit appareillées soit implantées, parfois en capacité de parler de façon relativement fluide et de lire sur les lèvres. Elles sont également relativement impliquées dans les réseaux locaux de sociabilité sourde ; certaines des personnes auprès desquelles nous avons enquêté sont même de véritables figures locales. Un certain nombre d'entre elles sortent beaucoup, que les événements et lieux fréquentés soient ceux de la communauté sourde ou non et, ce n'est pas anodin pour cette étude, écoutent beaucoup de musique. Ces personnes ont une activité professionnelle, semblent bien intégrées dans les deux mondes, sourd et entendant ; cela fait aussi partie des résultats de la recherche. Mais, cette réalité empirique partagée par la grande majorité des enquêtes à propos des personnes sourdes, est de fait aussi un biais : elle crée, symétriquement, un angle mort, potentiellement relativement vaste, en tout cas remarquable, celui du « centre » (Delaporte, 2002) du monde sourd, celui des personnes sourdes profondes, qui peuvent pratiquer plus ou moins bien (et uniquement) la langue des signes, qui restent souvent invisibles dans les espaces publics, engagées dans des réseaux de sociabilité à toute petite échelle, voire totalement isolées. Même si la réalité a possiblement un peu changé depuis l'époque au cours de laquelle Yves Delaporte a mené son enquête – la deuxième moitié des années 1990 – et même s'il y a vraisemblablement aujourd'hui à la fois le risque d'un isolement plus fort des jeunes sourds de parents entendants et des possibilités nouvelles de trouver des prises pour développer des réseaux de sociabilités co-extensifs (Gaucher & Vibert, 2010).

II/ Les dispositifs vibro-tactiles : accessibilité et expérience musicale

L'offre d'innovations technologiques visant à rendre plus accessible la création artistique s'est fortement développée ces dix dernières années. Il peut s'agir de formes prototypes, expérimentées en situation et améliorées en fonction des observations faites sur le terrain : nous en évoquerons quelques-unes, découvertes à Lille, à la fin de ce chapitre. Mais il s'agit plus majoritairement de propositions standardisées livrées clef en main, dont la conception s'appuie sur une batterie de mesures scientifiques effectuées en laboratoire. Parmi celles-ci, le dispositif *Immersive Live*, dans lequel s'insère le gilet *SubPac*, fait partie des technologies dites « vibro-tactiles », encore appelées « audio-haptiques » ou « audio-tactiles », qui doivent permettre de rendre la musique plus accessible aux personnes sourdes ou malentendantes. Elles tentent de s'ajuster à la « corpauralité » partagée des expériences musicales (Brétéché, 2015, 2019) - conjonction des termes *auralité* et *corporéité*. L'*auralité*, qu'il ne faut pas confondre avec l'*oralité* (qui renvoie à la parole et à sa place dans l'apprentissage et l'expérience de la langue), concerne tout ce qui est relatif au sens de l'ouïe, en particulier tout ce qui est transmis, perçu et appris par l'ouïe. Le concept de « corpauralité » renvoie ainsi à « *l'implication du corps dans la réception des éléments sonores et des événements musicaux ; ce corps qui recèle une dimension sensorielle intrinsèque à la condition humaine, fondatrice de l'écoute encorpée, le sens vibratoire* » (Brétéché, 2019, p. 195).

L'enquête menée à Esch-sur-Alzette a permis de comprendre que le gilet vibrant *SubPac* ouvre un nouvel espace conditionnel pour l'expérience musicale. Les potentialités ouvertes par cet équipement dépendent, en effet, de conditions qui dépassent largement son cadre d'usage : la chaîne d'accessibilité pour les personnes sourdes ou malentendantes en amont, pendant et en aval de l'événement musical ; le travail avec les acteur·rices qui font le lien entre monde sourd et monde entendant ; la prise en compte de la culture sourde ; etc. Nous en reparlerons plus en détail dans le chapitre suivant. L'usage du gilet vibrant lui-même peut parfois donner lieu à une immersion pleine et entière dans le concert. Mais, de manière plus générale, il limite les esthétiques musicales accessibles, trouble la concordance entre perception sonore et perception visuelle, reconfigure la dimension collective du concert et les rapports entre expérience sourde et expérience entendant. Ce sera le cœur de l'analyse proposée dans ce chapitre (dont l'essentiel du matériau ethnographique est constitué de l'enquête menée au Luxembourg, mais qui se nourrit aussi du terrain français).

Ce que l'investigation ethnographique permet ainsi également de montrer, c'est que la réalité des expériences situées avec le gilet vibrant, elles-mêmes inscrites dans une histoire culturelle et des trajectoires individuelles, ne doit pas être confondue avec les mesures effectuées en laboratoire qui configurent la conception des technologies standardisées comme le *SubPac* : ce faisant, elles modélisent un « corps sourd » générique et une personne sourde « moyenne », qui, de fait, n'existent pas.

L'expérience mémorable du concert des *Black Eyed Peas*

Les aléas de l'enquête ethnographique font parfois rater des événements qui, pourtant, reviendront régulièrement dans les récits des personnes interrogées. C'est le cas du concert des *Black Eyed Peas* organisé à Belval le 15 juin 2022. En effet, parmi les multiples occasions qu'ont eu certaines personnes interrogées d'expérimenter le *SubPac* dans les événements à Esch en 2022, elles décrivent *a posteriori* ce concert comme une expérience particulièrement réussie, un moment de félicité qui a permis d'éprouver l'efficacité située du gilet vibrant. Une expérience musicale d'autant plus mémorable qu'elle deviendra un étalon de comparaison avec les autres expériences de concert avec le *SubPac*.

Nous n'avons donc pas pu participer à ce concert, si bien que le récit rétrospectif que nous en font les personnes interrogées ne peut être envisagé que pour lui-même, pour ce qu'il fait : c'est-à-dire comme l'occasion de formaliser pour nous, mais aussi pour elles-mêmes et leurs ami·es également présent·es dans nos échanges, une expérience réellement vécue sur un mode d'abord sensible et émotionnel. Cette mise en récit a bien comme point de référence l'expérience du concert passée et elle permet de la cristalliser comme un souvenir mémorable dans le contexte d'un focus group, qui invite à comparer différentes expériences. L'un des participants au focus group, à la fois appareillé et parlant les langues des signes française et allemande décrit explicitement ce concert comme celui qui a le mieux permis de mélanger harmonieusement trois paramètres : « *ce qu'on entend, ce qu'on ressent et ce qu'on voit* ».

Quelles sont les caractéristiques de ce concert qui en font une expérience plus mémorable que les autres – en tant qu'événement vécu avec le *SubPac* ?

1) **le style musical** du groupe de hip-hop américain *Black Eyed Peas* semble très ajusté à la prescription technico-sensorielle du gilet vibrant (*cf. partie A* ci-dessous) et permet ainsi de ressentir intensément la dynamique et les variations insufflées par leur musique. En effet, leur hip-hop énergique, mélange des sonorités rap, funk, soul, pop ou encore salsa, qui ont comme traits communs saillants des lignes de basses dansantes et profondes, ainsi qu'une structure rythmique particulièrement percussive. On retrouve ici le plaisir de l'amplification puissante qui augmente l'intensité de la résonance, observée ailleurs, dans d'autres événements musicaux bénéficiant d'un système d'amplification sonore conséquent ;

2) **la performance scénique** des *Black Eyed Peas*, « show » visuel impressionnant (que l'on retrouve dans les différentes vidéos de leurs concerts disponibles en ligne), démultiplie les indices visibles de la musique en acte. Autrement dit, ces multiples indices visuels sont (pour une fois) synchronisés avec l'expérience vibratoire du gilet (*cf. partie B* ci-dessous) ;

3) **l'emportement collectif du public** (*cf. partie C* ci-dessous), visible et palpable par quiconque est embarqué dans cette foule relativement compacte où la proximité des corps fait partie de l'expérience, amplifie cette immersion « totale » dans la musique ;

4) **la notoriété du groupe** rassemble sourds et entendants dans une communauté de goût qui, lors d'un concert comme celui-là, devient aussi une communauté sensible temporaire, par-delà les différences notables entre les expériences sensorielles des un·es et des autres (*cf. parties C et D* ci-dessous).

Mais le concert des *Black Eyed Peas* est un cas exceptionnel. En somme, ce que cette expérience mémorable d'un concert équipée d'un *SubPac* rassemble – prescription du « bon » registre musical, synchronisation entre perception vibro-tactile et perception visuelle, puissance de l'expérience collective et indifférenciation entre personnes sourdes et entendants – correspond, symétriquement, à ce qui constitue les limites dans l'usage de ce gilet vibrant fréquemment observées lors de l'enquête.

En effet, tous les concerts n'ont pas été vécus de cette façon...

A/ Un dispositif technologique qui fait résonner les corps différemment et qui prescrit un champ musical limité

Histoire du SubPac et de sa progressive diffusion dans les structures de spectacle vivant

Le *SubPac* est un dispositif technologique fabriqué par deux passionnés de musique au sein de l'entreprise Nord-Américaine éponyme *SubPac Inc.* Le premier modèle est lancé en 2013. Il est à la fois disponible en format portable sous forme de gilet vibrant mais existe aussi comme dossier de siège. C'est à cette époque que l'entreprise française *TiMMPi* le repère et décide de le distribuer dans l'hexagone. Dans les premiers temps, l'entreprise démarche essentiellement le secteur musical avec cette innovation : les audiophiles et les professionnels du son. Elle vise tout particulièrement les créateurs de musique travaillant en *home studio* et possiblement de nuit ; le gilet permettant de continuer à travailler sans bruit et en ressentant physiquement les basses. Mais l'innovation peine à trouver sa place sur ce marché musical qui reste globalement centré sur les oreilles. En 2015, les fondateurs de la société *TiMMPi* prêtent le gilet à une école de langue des signes française, permettant ainsi à des personnes sourdes de le tester. À la suite de cela, ils repositionnent le *SubPac* comme solution d'accessibilité et développent le dispositif « *Immersive Live* » : « *la solution audio tactile pour augmenter et rendre accessible l'expérience du live, le gaming, la VR et le cinéma* ». Ils élargissent également leur gamme à d'autres dispositifs comme le caisson portatif de basses personnel *BassMe* (développé par une startup française mais désormais arrêté), une veste haptique *Woojer* avec un positionnement plus médical, des casques à conduction osseuse, des prototypes de plancher vibrant...

C'est principalement par le biais de la recommandation d'*Accès Culture*, association qui accompagne plus de 150 théâtres et opéras dans leur travail de mise en accessibilité que le dispositif clef en main du *SubPac* distribué par *TiMMPi* va commencer à se répandre au sein des structures de spectacle vivant françaises puis luxembourgeoises. *SubPac* et *Woojer* sont aujourd'hui les marques de gilets vibrants les plus répandues en France au sein des structures de spectacle vivant.

À noter que la société *TiMMPi* prête régulièrement des gilets (à des IME, à des psychomotriciens, des musicothérapeutes...) afin de favoriser les expérimentations. Pour autant, en tant que société distributrice, il est ensuite complexe pour elle de faire remonter des besoins vers la société américaine conceptrice de ce produit industriel.

Faire résonner le corps : description technique

Le dispositif *Immersive Live* se présente donc comme un « système audio-tactile » fourni clef en main et pensé autour de la technologie d'un gilet vibrant, brevetée sous le nom *SubPac*. Il s'agit globalement d'une valisette mobile intégrant 5 gilets individuels *SubPac*, un transmetteur UHF qui relie chaque gilet à la console du spectacle par voie hertzienne, et un système pour les recharger. Il est par ailleurs possible d'ajouter à chaque *SubPac* un casque audio ou un tour de cou à induction qui peut se connecter aux appareils auditifs des personnes sourdes ou malentendantes (ceux équipés d'une bobine « T ») pour

retransmettre le son à l'utilisateur. Chaque utilisateur·rice peut moduler l'intensité des vibrations et le volume sonore grâce à un petit boîtier de contrôle fixé sur le côté du gilet.



©Juliette Dalbavie, Esch-sur-Alzette, 14 juin 2022

L'équipement *SubPac* lui-même se présente comme un gilet sans manche que l'on peut en partie ajuster à sa morphologie grâce à une sangle et des bretelles, comme on peut le faire avec un sac à dos.



© Juliette Dalbavie, Esch-sur-Alzette, 14 juin 2022



© Juliette Dalbavie, Esch-sur-Alzette, 14 juin 2022



© Juliette Dalbavie, Esch-sur-Alzette, 14 juin 2022

Comme nous venons de le voir, le *SubPac* n'est pas à l'origine un dispositif conçu pour les personnes sourdes ou malentendantes mais pour des créateurs de musique, des *sound designers*, des Djs et des *gamers*. Il n'a donc été conçu ni *par* ni *avec* des personnes sourdes ou malentendantes.

Pour autant, bien sûr, comme toutes les technologies de ce genre, il a été conçu à partir de données scientifiques solides. En particulier celles qui concernent la perception du son par le corps humain.

D'un point de vue technique, chaque *SubPac* intègre deux transducteurs tactiles : il s'agit, comme pour les systèmes de type haut-parleur, de convertir un signal électrique en onde sonore en faisant vibrer une membrane. La première particularité des transducteurs du *SubPac* est de viser des vibrations suffisamment efficaces pour être ressenties dans le contact entre le gilet et le corps. Pour ce faire et pour correspondre aux fréquences que le corps humain est capable de percevoir indépendamment des oreilles, ces transducteurs intégrés au gilet produisent des fréquences situées entre 1Hz et 250 Hz. Ce qui correspond aux sons graves, comparativement aux sons perceptibles par l'oreille humaine, à savoir entre 20 et 20000 Hz. La bande passante des gilets se cantonne donc aux basses et infrabasses (sons graves non perceptibles par l'oreille mais potentiellement ressentis ailleurs dans le corps). Cela s'articule bien au champ de résonance du corps humain (globalement situé entre 0,3 Hz et 1000 Hz, mais avec un pic de sensibilité autour de 250 Hz et des degrés de perception tactile pouvant aller jusqu'à 1500 Hz), de fait bien plus resserré que celui de l'ouïe.



Mesures en laboratoire versus expérience située

Pour autant, les mesures scientifiques de la résonance du corps ne peuvent être confondues avec l'expérience sensible située. Elles permettent certes d'imaginer théoriquement des capacités génériques *a priori* partagées, mais elles restent en partie hors sol. Outre le fait que, bien souvent, les données sont produites en laboratoire et les technologies testées *a posteriori* avec les usager·ères, il y a confusion entre les indices physiques des émotions et les émotions elles-mêmes, celles que nous ressentons comme personnes en chair et en os à l'écoute de telle ou telle musique, celles auxquelles nous portons attention et donnons du sens. Dès lors que le *SubPac* devient un outil d'accessibilité destiné aux personnes sourdes ou malentendantes, la caractérisation scientifique et technique d'un corps résonant devient l'archétype d'un corps sourd moyen. Or, « *ce dispositif d'amplification des vibrations sonores [le gilet vibrant] ne fait pas naturellement sens pour les sourds et malentendants. Contrairement aux idées reçues, les qualités sensibles du corps des sourds ne garantissent pas une expérience incarnée de la musique* » (Hénault-Tessier et alii, 2018, p. 91).

Le prendre en compte évite de reconduire aujourd'hui une erreur que l'on faisait déjà au XIX^e siècle, en postulant des caractéristiques physiologiques moyennes pour étudier « les autres ». Une erreur classique qui consiste notamment à considérer que les traits physiques sont immuables et les capacités physiques « naturelles », alors qu'ils changent en fonction des environnements et de nos apprentissages : nos capacités « naturelles » doivent s'exercer pour devenir opérantes ; notre perception des vibrations sonores, que l'on soit sourd, entendant ou malentendant, est très plastique ; nos capacités perceptives sont plus globalement structurées par les habitudes acquises dans l'expérience, si bien que les trajectoires et les situations préalablement vécues par les individus façonnent un tant soit peu leur expérience sensible au présent et leur rapport à la musique.

Il n'empêche que les technologies vibro-tactiles standards, comme le gilet *SubPac*, s'appuient sur ce genre de mesures *ex situ* : l'adéquation théorique entre l'objectif visé

(faire ressentir la musique dans le corps) et la mesure scientifique de ce que le corps humain perçoit (à laquelle, donc, n'est définitivement pas réductible l'expérience musicale) constitue un cadre d'usage et d'expérience qui n'est pas neutre. Le *SubPac* est un dispositif de prescription de plusieurs ordres : il ne détermine pas seulement ce qu'il est techniquement possible de faire ressentir dans la gamme des sensations physiologiques, mais aussi ce qu'il est envisageable d'écouter équipé·e d'un *SubPac*. En effet, un nombre important des sons produits en musique se situent hors du cadre de ce qui « passe » dans le gilet vibrant. Certaines musiques, certains genres musicaux, certains instruments s'avèrent ainsi plus ou moins, voire pas du tout, « *SubPac*-géniques », c'est-à-dire acoustiquement transmissibles par le gilet vibrant. Le *SubPac* est à ce titre une technologie qui cadre, limite, prescrit ce qu'il convient d'écouter / de percevoir. Elle a donc des conséquences esthétiques et culturelles, puisqu'elle prescrit un champ musical limité, cadre un champ d'expérience possible et rend inaccessibles un certain nombre de cultures musicales.

Ce qui s'est vérifié en pratique, sur le terrain, puisqu'il a bien fallu composer avec ce cadre d'usage et d'expérience du gilet vibrant. Les personnes en charge de l'accessibilité pour *Esch2022*, en particulier celle qui a accompagné de bout en bout la mise à disposition et la médiation d'*Immersive Live*, ont appris, chemin faisant, à prendre en compte, puis à prévenir et à assumer, cette part de prescription. Il s'agissait par exemple, dans le cadre des *Francofolies*, de choisir la scène sur laquelle les groupes programmés faisaient vraisemblablement une musique qui « passe », « sonne » et est, au moins en partie, « reconnaissable » via le *SubPac*. Choisir la scène, c'est aussi engager un travail de médiation auprès des régisseurs son dédiés, pour que l'attention à la transmission hertzienne des gilets soit intégrée dans leurs pratiques. Cet ensemble de choix et de précautions préalables est devenue une compétence tacite des personnes en charge de l'accessibilité. Elle a été acquise :

- en repérant lors de concerts plus acoustiques et/ou symphoniques que peu d'instruments résonnaient avec le gilet vibrant, tandis que le couple basse-batterie prépondérant dans certaines musiques (rap, musiques électroniques, reggae, dub, certaines musiques rock, etc.) leur faisaient prendre une autre dimension ;
- en l'expérimentant soi-même régulièrement en situation et en partageant les expériences vécues avec celles des usager·ères entendant·es, malentendant·es ou sourd·es.

Ce travail de prescription, préalable à chaque événement, requiert donc de choisir dans l'ensemble des musiques programmées, celles qui pourront passer l'épreuve du *SubPac*. Cela participe à l'aménagement des conditions de félicité de l'expérience musicale. Cela prévient également le sentiment de frustration produit par l'impression de passer à côté de la musique ou de certains instruments (*voir plus bas, le besoin de faire correspondre les dimensions visuelles et vibratoires*). Mais donc, symétriquement, le cadrage technologique, ainsi que le nécessaire travail de prescription musicale associé, restreignent l'offre de concerts que l'on peut (faire) vivre avec ce dispositif.

Mais parler ainsi de la prescription d'un champ musical « limité », « restreint », requiert de distinguer au moins deux cas de figure, afin d'éviter de perpétuer une perspective encore par trop audio-centrée. Parmi les personnes sourdes (c'est moins vrai pour les personnes malentendantes), l'écoute de la musique est loin d'être une habitude généralisée.

Quand la musique fait partie des habitudes des personnes sourdes ou malentendantes

Il se trouve que dans le panel des personnes avec lesquelles nous avons enquêté au Luxembourg, toutes avaient déjà des pratiques musicales avant de tester le gilet vibrant : lors des déplacements en voiture, en montant le volume au maximum, pour sentir les vibrations ; en écoutant une musique choisie ou la radio via la fonction *bluetooth* d'une prothèse auditive ou d'un implant ; sur internet ou à la télévision avec les vidéo-clips (avec sous-titres et/ou interprétation en langue des signes et/ou chansigne). De fait, les personnes sourdes qui écoutent de la musique écoutent essentiellement celles qui manifestent des variations dans les basses fréquences (techno, électro, hip-hop, etc.). Dans ce cas de figure, insister sur le fait que le *SubPac* ne permet pas de ressentir les fréquences au-dessus de 250 hz reste, sans doute en partie au moins, une perspective de personnes entendant, pour qui les sensations sont façonnées par une bande passante qui va largement au-delà. Pour autant, comme tou·tes les amateur·rices de musique, plus les personnes sourdes ou malentendantes multiplient les formes d'accès à la musique, plus elles peuvent affûter leur expérience et leurs exigences en termes de diversité des propositions. D'autant que la promesse du *SubPac* est de rendre en général la musique plus accessible.

Quand la musique ne fait pas partie des habitudes des personnes sourdes ou malentendantes

Sur d'autres terrains à Lille, mais aussi dans une autre enquête menée à Nantes (Hénault-Tessier et *alii*, 2018), des personnes sourdes ou malentendantes expérimentent les technologies vibro-tactiles sans expérience musicale préalable. Dans ce cas de figure, les savoirs pratiques sur la musique s'inventent en grande partie dans l'expérience proposée avec le gilet vibrant, si bien que l'horizon d'attente n'est pas structuré par la reconnaissance (souvent désirée) de musiques (ou de styles) que l'on connaît déjà, ni par des expériences passées plus ou moins positives. Autrement dit, le champ des possibles est théoriquement plus ouvert et, alors, la prescription esthétique et culturelle du *SubPac* peut potentiellement être considérée comme insuffisante au regard de l'offre diversifiée de concerts sur un territoire. Cependant, empiriquement parlant, tant que les dispositifs vibro-tactiles constituent quelque chose comme une entrée initiatique dans la musique, c'est plutôt le confort de cette initiation sans pré-requis nécessaire qui spécifie l'expérience vécue par les personnes concernées. « *Le rôle attribué au sac à dos [gilet vibrant] varie donc selon les capacités sensibles individuelles. [...] certains l'apprécient justement parce qu'il permet de compenser non pas une déficience physique, mais un investissement préalable qui fait défaut. Il ouvre de la sorte un champ de possibles, il fait faire des choses* » (Hénault-Tessier et *alii*, 2018, p. 92).

Quand les deux cas de figure interagissent

16 novembre 2022, Lille, au Flow, en soirée [synthèse des notes de terrain]



© Juliette Dalbavie, Le Flow, Lille, 16 novembre 2024

Lors d'une soirée observée dans le cadre de notre terrain à Lille (« *Bal Lusitano* » organisé par l'*Aéronef* au *Flow*), des publics sourds ou malentendants s'étaient déplacés : une dizaine d'adultes venus par leurs propres moyens, ainsi qu'une dizaine d'enfants d'un institut spécialisé accompagnés par deux éducatrices. Enfants comme adultes ont largement participé aux différentes expérimentations proposées par l'*Aéronef* dont nous reparlerons plus loin (*SubPac*, dispositif *Totem*, atelier *Percevoir la musique autrement*). Chez les enfants comme chez les adultes, la musique pouvait faire partie des habitudes, avec la même diversité d'usages que dans notre panel luxembourgeois, ou, au contraire, en être absente. Dans cette configuration multiple, l'évolution des comportements au sein du groupe d'enfants montre, d'un côté, le passage d'une focalisation individuelle sur ses propres sensations à des modalités de partage entre pairs et, dans le même mouvement, la transition vers un usage plus instrumental du gilet vibrant, qui n'est plus qu'une prise parmi d'autres pour vivre une expérience musicale. En effet, passée la phase de test du *SubPac* pour chacun·e, s'engagent des discussions soutenues entre enfants signant·es, puis une séquence d'appropriation collective de l'espace devant la scène – qui en dansant, qui en fermant les yeux et en dodelinant de la tête, qui en se collant à sa voisine ou en se rapprochant des enceintes. Ce faisant, certains enfants conservent le gilet, tandis que d'autres l'enlèvent, en indiquant à leurs camarades que l'on peut ressentir les vibrations sonores par le sol et en les invitant à y porter attention.

Cette scène, comme d'autres observées lors des *Francofolies* à Esch, montre que l'expérimentation du gilet vibrant ouvre des espaces pour faire l'expérience de la musique ensemble, qui sont à la fois inédits et préfigurés par les expériences préalables de chacun·e des participant·es, par leur « savoir situé » – le savoir pratique et incorporé dans les trajectoires de vie personnelles et les situations rencontrées. Tout ce qui se passe dans la séquence décrite ici, comme dans d'autres observées ailleurs, n'est pas entièrement déterminé par les expériences passées des enfants sourd·es, en particulier par leur

rapport à la musique fabriqué dans le temps. Vraisemblablement, l'expérimentation ludique du gilet vibrant, la performance scénique des artistes, les habitudes attentionnelles et affinitaires entre pairs, etc., font partie des éléments qui ouvrent ce nouvel espace d'interaction et alimentent leur savoir situé. Vraisemblablement également, la multiplicité des relations à la musique favorise un engagement décomplexé dans l'expérience du concert, qui n'est pas prioritairement musicale.

Percevoir la musique comme vibration s'apprend

La question des habitudes et de l'expérience acquise ne concerne pas que la musique. Certes, la « *perception des vibrations s'intègre de manière spécifique dans le sens général du toucher qui est le premier sens [...] fondamental pour l'expérience du corps propre, d'autrui et du monde* » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 48). Mais, le rapport aux vibrations et aux sensations que l'on éprouve équipé·e d'un gilet *SubPac* est lui aussi dépendant des expériences passées de chacun·e, de la place qu'ont pu avoir les vibrations (sonores ou non) dans l'expérience sensible du monde. C'est ainsi que l'une des personnes sourdes de notre panel se rappelle, à l'occasion d'un entretien en *focus group*, qu'elle a déjà expérimenté d'autres technologies vibro-tactiles, dans le cadre d'une éducation oraliste au sein d'un centre de logopédie en Allemagne : il s'agissait alors de (faire) ressentir les sons pour apprendre à oraliser. Elle signifie donc par là qu'elle a déjà exercé cette capacité à sentir et ressentir les vibrations, mais aussi que ce savoir pratique la rend particulièrement attentive à ce qu'elle perçoit via le gilet vibrant (voir à ce sujet comment elle fait concrètement cette expérience dans la vignette ethnographique du *10 juin 2022, Esch-sur-Alzette, Francofolies, début de soirée*, présentée plus bas). L'entretien collectif offre un cadre qui lui permet de formaliser pour elle et pour les autres une double compétence : celle qu'elle a déjà fabriquée et entraînée plus jeune – percevoir les vibrations sonores et les reconnaître comme telles ; celle qu'elle met en œuvre avec nous – articuler dans le même récit des expériences qu'elle a eues et ce qu'elle a éprouvé en testant le gilet vibrant en situation de festival.



©Juliette Dalbavie, *Francofolies, Esch-sur-Alzette, 10 juin 2022*



©Juliette Dalbavie, *Francofolies, Esch-sur-Alzette, 10 juin 2022*

Lors du *focus group* réalisé avec des membres de l'équipe d'*Esch2022* ayant testé les gilets, deux des professionnelles entendantes, ayant des profils de musicophiles, nous raconte comment elles ont appris progressivement à percevoir la musique comme vibration lors

du prêt des gilets dont elles ont pu bénéficier à quelques reprises. La première qui a pu les tester exclusivement lors de la *Silent Disco* organisée à Esch (donc sans aucun son diffusé en dehors du gilet *SubPac*) insiste particulièrement sur le temps d'apprentissage qui a été nécessaire pour qu'elle détermine quelles étaient les zones de son corps les plus réceptives (dans son cas, les doigts plutôt que le dos). La seconde a pu tester les gilets également au bureau en les connectant à son portable. Elle explique comment elle a tenté d'identifier les différents types de vibrations en fonction des instruments en s'appuyant sur sa connaissance fine de ses morceaux préférés (Céline Dion, Taylor Swift), voire en couplant le port du gilet avec une écoute au casque. Présentes toutes les deux à la *Silent Disco*, elles racontent également leur difficulté à faire l'expérience des vibrations seules (la nécessité de mettre des bouchons pour se concentrer le plus possible sur les vibrations et de se couper des bruits parasites, de fermer les yeux...) mais aussi la joie des personnes sourdes invitées à la fin du concert, à monter sur scène avec leurs gilets, à faire des arrangements musicaux pour le *SubPac*, guidé par l'artiste Napoléon Gold et à tenter d'établir des correspondances entre instruments et vibrations ressenties (cf. chapitre III / partie B).

Plus globalement, l'expérience musicale en concert, comme expérience sensible située, n'est pas réductible aux vibrations sonores : la perception visuelle en constitue une dimension centrale (à côté de laquelle passent les tests en laboratoire). Une dimension d'autant plus cruciale pour les personnes sourdes, qu'elle structure ordinairement leur rapport au monde et aux environnements de la vie quotidienne.

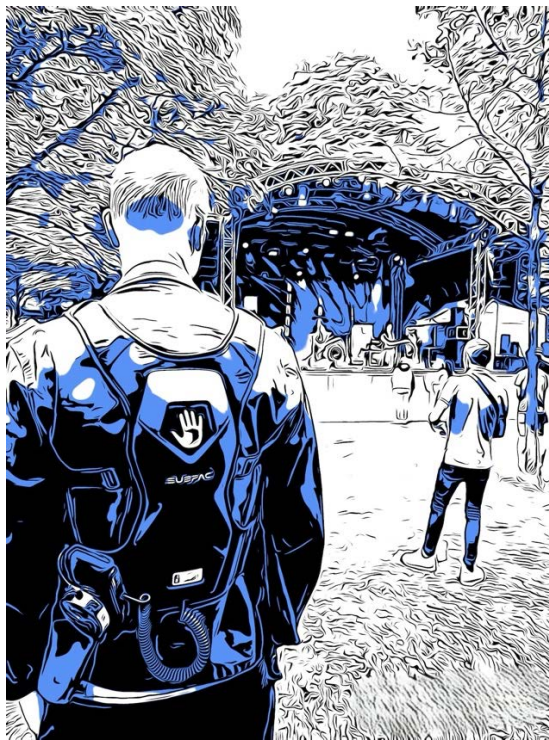
B/ La perception visuelle dans l'expérience du concert et dans l'expérience sourde du monde : une dimension contrariée

« Ainsi détachée de sa condition ordinaire, la musique n'est plus simplement un art qui s'écoute, mais se présente pour les Sourds comme un art qui se voit et se ressent, la vue apportant au sonore une autre forme de matérialité. » (Brétéché, 2019, p. 201).

Lorsque les personnes sourdes ou malentendantes racontent leur expérience avec le *SubPac* (dans notre enquête comme dans les retours faits aux personnes en charge de l'accessibilité), elles insistent régulièrement sur le besoin que soient directement associées la perception visuelle et la perception vibratoire ; en particulier que quelque-chose se produise via les vibrations du gilet qui corresponde à ce qui apparaît comme des gestes musiciens produisant des sons. Ces récits sont d'ailleurs corroborés dans nos observations par certaines manifestations d'un agacement, en situation, lorsque perception vibrotactile et perception visuelle ne sont pas synchronisées. Notons, premièrement, que le cadre technique du *SubPac* et les capacités de perception sensorielle du corps humain (*voir plus haut*) favorisent les sonorités basses et sub-basses au détriment des octaves supérieures et des tessitures de certains instruments de musique ou de certaines voix. Deuxièmement, les gilets vibrants sont reliés à une table de mixage par un seul canal qui rassemble le son de tous les instruments, si bien que le son global qui arrive dans les transducteurs tactiles des gilets les mélange sans distinction.

De même que ressentir les vibrations sonores s'apprend, la perception visuelle s'exerce et n'est pas plus innée chez les personnes sourdes que chez les personnes entendantes. Il n'empêche que les capacités de perception et d'attention visuelles des personnes sourdes

sont très souvent plus affûtées que celles des entendants, du fait, justement, de l'exercice continu qui est le leur pour se repérer dans les espaces traversés ou habités, mais aussi pour communiquer en langue des signes. Ce primat du visuel est même constitutif de la culture Sourde et de l'expérience commune du monde que développent les personnes sourdes ou malentendantes (Lane, 1984 ; Sacks, 1996 ; Delaporte, 2002), y compris dans la forme de performance musicale propre à cette culture, le chansigne (cf. dernier chapitre). Tout indice visuel qui semble manifester tout ou partie de la dynamique musicale – sur scène (engagement des musiciens avec leurs instruments et leurs comparses, gestes associés au jeu musical, etc.), ou dans le public (bras qui se lèvent ou corps qui se meuvent plus ou moins à l'unisson, etc.) – mais qui reste imperceptible dans les vibrations du gilet, provoque une frustration, produit une expérience vécue comme tronquée.



©Juliette Dalbavie, *Francofolies, Esch-sur-Alzette, 11 juin 2022*

En résumé, à l'exception de rares cas comme celui du concert des *Black Eyed Peas* évoqué plus haut, le gilet vibrant ne permet pas d'établir de correspondances complètes entre les vibrations et ce qui se joue visiblement sur scène, ni avec les réactions du public. La frustration que cet écart peut susciter chez les personnes sourdes ou malentendantes est parfois vécue par les personnes entendants ; elle est d'autant plus forte qu'elle est vécue comme une absence, là où l'expérience avec le *SubPac* porte la promesse d'une présence plus forte, plus « immersive », *de et dans* la musique.

Cependant, l'expérience d'un concert, en particulier dans le cadre d'un festival en plein air comme les *Francofolies*, n'est jamais de bout en bout l'expérience d'une attention continue, pleine et entière, à la performance musicale, ni sur le plan sonore/vibratoire ni sur le plan visuel.

De plus, même lorsque les vibrations ne correspondent pas exactement à l'ensemble des indices visuels, certain·es usager·ères peuvent développer des formes d'ajustement à la situation, des tactiques corporelles *ad hoc*, pour favoriser l'immersion dans la musique :

10 juin 2022, Esch-sur-Alzette, Francofolies, début de soirée [carnet ethnographique, extraits]

Nous nous rendons sur la petite scène, avec trois personnes sourdes implantées. Nous sommes équipé·es du *SubPac* et l'expérimentons tou·tes pour la première fois en situation de concert. Il s'agit d'un concert d'un (très) jeune groupe de rock (guitare, basse, batterie, chant). Le public est clairsemé [...]. N'utilisant pas de bouchons d'oreilles, mes sensations ne me font pas vivre une expérience musicale très différente de celle d'un concert ou d'une soirée où la musique serait forte et les basses bien amplifiées. Je remarque que je perçois essentiellement la ligne de basse et la grosse caisse avec le gilet, alors que l'expérience des basses amplifiées par les enceintes du festival m'apparaît plus complète et plus intense. [...] Les personnes sourdes ne s'approchent pas trop près de la scène, restent au fond. [...] [L'une d'entre elle] semble prise dans les vibrations : elle bat le rythme avec ses bras comme si elle était batteuse, met sa main dans le dos pour mieux sentir les vibrations, essaye avec le *SubPac* devant, emprunte une sangle supplémentaire sur le gilet d'un voisin pour resserrer le sien et finit par me piquer mon gilet qui a l'air de mieux fonctionner. Pour ce faire, elle arrête assez vite de regarder ce qui se passe sur scène et son engagement somatique pour vivre la musique passe par le fait de fréquemment fermer les yeux. [...] Comme à chaque fois que nous expérimentons une nouvelle technologie, il nous arrive plusieurs fois, en langue des signes pour les personnes sourdes, oralement pour les autres, d'échanger sur ce que nous ressentons ou pour partager quelques petits ajustements techniques. Mais nous replongeons ensuite chacun·e dans notre bulle perceptive du test.

Comme nous le voyons dans cet extrait ethnographique, l'expérimentation du *SubPac* favorise une attention à ses propres sensations. Dans la scène ici décrite, la personne qui se plonge pleinement dans les sensations vibratoires de la musique coupe volontairement la connexion visuelle avec l'environnement pour mieux s'immerger. C'est la première fois qu'elle utilise le *SubPac* et prend vraisemblablement du plaisir à tester plusieurs modalités pour le faire. Lors d'un focus group auquel elle participera ultérieurement, elle reviendra sur ce moment initiatique en insistant sur le fait qu'elle a ainsi pu distinguer les instruments les yeux fermés. Qu'une personne sourde suspende ainsi provisoirement l'attention visuelle à l'environnement n'est pas anodin, puisqu'elle se place alors en situation de grande vulnérabilité, sans repères sur ce qui passe dans le monde extérieur : cela requiert un minimum de confiance dans le moment présent et ce que son cadre protège. Cela peut sans doute également se comprendre si l'on prend en compte la biographie musicale de la personne concernée : il se trouve qu'elle a appris de longue date à ressentir les vibrations sonores (*cf.* partie précédente) et qu'elle a l'habitude d'exercer sa perception de la musique dans des situations très diverses, allant de l'écoute privée chez elle jusqu'aux sorties en discothèque.

Mais, de ce point de vue également, le *SubPac* ré-individualise l'expérience du concert, chacun·e étant plongé·e, « immergé·e » (ou tentant de l'être) dans un rapport entre soi et la musique. Si bien que la simultanéité phénoménologique entre l'écoute et les autres manifestations sensibles et médiations ordinaires d'un concert (performances visuelles et gestuelles sur scène, échanges de regards et de mimiques entre spectateur·rices, danse, expressions diverses de l'intensité du moment, etc.) n'est plus assurée. Autrement dit, l'ensemble des éléments qui, d'habitude, participent indissociablement d'une expérience

collective et individuelle de la musique *live*, sont redistribués comme entités distinctes dans l'espace et dans le temps. Ce qui ouvre la possibilité de vivre le manque de correspondance entre ces éléments, en particulier sonores/vibratoires et visuels, comme un problème. Et c'est ce qui rend sans doute plus difficile l'accomplissement d'une expérience commune de la musique.

C) Reconfigurations de la dimension collective du concert

« L'accès à la pratique musicale ouvre [...] à une dimension esthétique qui est subjectivante en même temps qu'à une scène sociale où se nouent des relations intersubjectives fondamentales. » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 41)

Le sens de l'expérience de la musique *live*, sa valeur sociale, est indissociable de sa dimension collective, voire de l'esprit festif qui y est associé, en particulier dans les festivals. Vivre une expérience partagée, commune, fait partie des attentes et du désir associés au concert, ce qui distingue la musique *live* d'autres formes d'expérience musicale, en particulier avec la musique enregistrée – chez soi, dans les transports en commun ou en voiture, etc. L'engagement dans cette pratique, l'investissement (personnel, financier, corporel, temporel) qu'il requiert, a comme horizon d'attente le plaisir d'une immersion pleine et entière dans le partage des émotions autant que dans la musique, dans l'intensité, rare et protégée, de l'ici-et-maintenant, d'une présence à soi, aux autres et à la musique ; autrement dit, dans une forme d'être-en-commun dont la musique peut être le support sensible (Debruyne, 2015). La dimension collective de cette expérience ensemble inclut les proches et les pairs avec lequel·les on vient souvent en concert, mais aussi les autres personnes co-présentes. La visibilité mutuelle et la proximité physique des autres participant·es rendent en effet perceptibles et tangibles les émotions qui traversent les corps et qui sont plus ou moins synchronisées avec les dynamiques visuelles, sonores et temporelles de la musique. Cette dimension collective n'est pas un petit plus de l'expérience du concert, elle en est constitutive. Y compris, d'ailleurs, comme épreuve (au double sens d'éprouver et de faire l'épreuve) d'un espace public qui peut susciter du trouble, produire des situations non désirées, être plus ou moins inconfortable, en particulier pour des personnes sourdes plongées dans un univers audio-centré pas toujours très hospitalier.

De fait, les personnes sourdes privilégient les loisirs et les sorties entre pairs. En effet, immergées dans un monde structuré *par* et *pour* les entendant·es, leur isolement est un souci récurrent dans leur vie quotidienne. Un isolement qui peut se prolonger au sein de la famille et de la vie domestique, quand les parents, les autres membres de la famille ou les conjoint·es sont entendant·es et ne maîtrisent pas suffisamment la langue des signes pour les inclure dans les conversations à plusieurs. Quand les personnes sourdes ont un emploi, c'est très souvent dans un milieu entendant et, même lorsque des aménagements spécifiques leur permettent de travailler sereinement, leur semaine s'organise avec assez peu d'interactions et sans les moments de sociabilités ordinaires qui structurent une journée de travail. Cette liminalité des personnes sourdes dans la vie sociale ordinaire est en quelque sorte contrebalancée par un investissement très fort dans les réseaux affinitaires et dans le milieu associatif sourds. Ces réseaux de sociabilité et d'information, comme les lieux et associations sourds constituent aujourd'hui les centres névralgiques de la géographie du « *pays sourd* » (Delaporte, 2002), au sein duquel la mobilité (d'une

partie) des personnes concernées s'est fortement développée (Comat, 2010). Cette mobilité accrue accompagne en particulier l'envie de profiter de l'offre culturelle Sourde, concentrée dans quelques villes et événements spécifiques : on peut penser au festival *Clin D'œil* à Reims ou à des propositions de théâtre visuel en Allemagne, pratiqués par certaines personnes sourdes embarquées avec nous dans l'enquête. Plusieurs d'entre elles ont insisté sur l'importance, pour elles et leurs pairs, de pouvoir communiquer en langue des signes dans les moments de temps libre. Cela ne signifie pas que leurs réseaux affinitaires sont strictement internes à la communauté Sourde, mais que vivre dans un monde où la communication est quotidiennement difficile rend d'autant plus nécessaires et précieux les moments de conversation débridée entre pairs. Dans ces circonstances, la sortie dans des événements musicaux est d'autant plus difficilement imaginable seul·e que ce sont typiquement des moments où la différence entre l'expérience sourde et celles des autres est potentiellement très marquée, nous y reviendrons.

En résumé, donc, la dimension collective est à la fois constitutive de l'expérience des concerts pour tou·tes et primordiale dans la sortie solidaire entre pairs sourds ; elle est également mobilisée et produite tout au long des événements musicaux, elle fait partie de l'horizon d'attente pour l'expérience des participant·es. Or, ce potentiel commun est reconfiguré par l'usage du gilet vibrant. Comme nous l'avons documenté et indiqué plus haut, le *SubPac* ré-individualise l'expérience du concert, chacun·e étant plongé·e, « immergé·e » (ou tentant de l'être) dans un rapport entre soi et la musique via le gilet vibrant. Pour le dire autrement, le potentiel collectif et commun de la musique *live* est alors suspendu, au moins provisoirement.

Un nouveau cadre d'interaction ?

Pour autant, l'expérimenter à plusieurs est aussi souvent l'occasion de discuter de ce que les un·es et les autres ressentent, de partager à propos de la musique, de tourner en dérision l'apparence de *cyborg* ou de super-héros que les regards des personnes alentour projettent sur nous. Cette expérimentation donnant lieu à interaction peut commencer en amont du concert lui-même, lors du moment au cours duquel on équipe les personnes des gilets vibrants en leur présentant les fonctionnalités du matériel, mais aussi en aval, au cours de discussions informelles plus ou moins éparées. Nous l'avons observé à Esch ou à Lille. D'autres l'ont également observé à Nantes : « *La médiatrice culturelle sourde signante présente au cours des soirées joue un rôle important dans l'appropriation des sacs à dos vibrants, puisqu'elle met les festivaliers en contact avec le dispositif à travers une relation en LSF. De plus, ses commentaires s'accompagnent d'invitations à poser la main sur le sac pour ressentir les vibrations ou à essayer celui qu'elle porte sur le dos. Il circule ainsi de main en main, de dos en dos, en plus d'être retourné pour être testé sur thorax. En petits groupes de trois ou quatre, chacun témoigne de son ressenti, encourage certaines utilisations et en discrédite d'autres (...). Comme c'est le cas pour toute performance sonore, l'expérience vibratoire s'élabore en partie sur une interprétation collective qui participe de la construction du sens de ce dispositif* » (Hénault-Tessier et alii, 2018, p. 93).

De l'enthousiasme de l'expérience initiatique à un usage plus banal

De plus, nous pouvons distinguer deux phases dans l'usage du gilet vibrant à plusieurs, qui sont aussi deux étapes dans l'appropriation du dispositif par chacun·e. Le premier moment, celui du premier test pour les participant·es, est caractérisé par le jeu : nous

avons observé, sur nos terrains luxembourgeois et français, un investissement souvent très fort, joyeux, curieux et enthousiaste, dans l'expérimentation elle-même et un plaisir partagé de vivre et de faire cette expérience, de jouer avec ces technologies sensorielles avec ses pairs. Le second moment, celui de l'utilisation réitérée du *SubPac*, plus étalée dans le temps, dépend beaucoup plus des conditions de l'expérience et des trajectoires individuelles des usager·ères : cela va de l'envie de jouer plus rationnellement avec le gilet (en peaufinant l'usage pour augmenter les sensations) jusqu'à l'abandon pur et simple de cette technologie, en passant par le sentiment que ce n'est qu'un « gadget » parmi d'autres.

Ces reconfigurations de la dimension collective du concert ne correspondent donc pas exactement à une individualisation univoque de l'expérience, déterminée par l'usage du *SubPac*. Certes, s'équiper du gilet vibrant invite à focaliser son attention sur ses propres sensations. Mais ce cadre d'usage s'organise en général à l'échelle d'un petit groupe situé, en particulier pour les personnes sourdes ou malentendantes. Ce faisant, il favorise la formalisation ensemble de ces sensations, la discussion ouverte de ce que l'expérience musicale vibro-tactile nous fait, le partage d'affects dans l'ici-et-maintenant de l'événement. En quelque sorte, l'expérience devient plus commune, même si cette communauté d'expérience, sensible et intelligible, reste éphémère. Mais, surtout, l'échelle de la communauté d'expérience encadrée par l'usage du *SubPac* est restreinte à celle du groupe de participant·es équipé·es, à l'exception peut-être de très rares cas comme celui du concert des *Black Eyed Peas* décrit plus haut ou d'événements eux-mêmes organisés autour du gilet vibrant, comme ce fut le cas lors de la soirée *silent disco* au Escher Kafé le 11 mars 2022 (cf. chapitre III partie C). Plus globalement, cela ouvre la perspective institutionnelle de l'inclusion des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux, non pas seulement comme ajustement de l'environnement concerné aux spécificités sourdes ou malentendantes, mais aussi comme participation de chacun·e à l'expérience (plus ou moins) commune du concert.

D) Un dispositif de différenciation et d'articulation des expériences sourdes et entendants

« Le sonore peut être éprouvé et partagé en tant qu'objet par l'entendant et le sourd à partir des modes d'expérience singuliers tous traversés par un manque fondamental. Le sujet sourd apprend au sujet entendant qu'il y a dans le son – et sa manifestation particulière dans la voix – une part d'irreprésentable qui lui échappe et qu'il ne peut attraper que partiellement. » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 42)

Lors du festival des *Francofolies*, nous avons pu observer que le *SubPac* était en réalité utilisé avec deux objectifs. Le premier consistait à rendre plus accessible la musique aux personnes sourdes ou malentendantes présentes : les 10 gilets vibrants leur étaient ainsi réservés en priorité. Mais nous avons également pu observer que, dans le moment d'avant concert tout particulièrement, les *SubPac* étaient présentés sur le stand développement durable du festival à l'ensemble des festivaliers. À ce moment-là de l'après-midi ou de la soirée, ils étaient ainsi utilisés comme outils de médiation pour sensibiliser les personnes entendants à la condition sourde, pour faire apparaître et rendre un peu plus tangible l'importance de donner une place aux personnes sourdes ou malentendantes dans les concerts, avec parfois la proposition de tester rapidement le gilet.

Différenciation versus stigmatisation

L'offre distincte de gilets vibrants aux personnes sourdes ou malentendantes, d'un côté, et, de l'autre, comme outil de sensibilisation, s'inscrit dans une logique inclusive visant à ajuster l'environnement (matériel et humain) aux besoins spécifiques des personnes concernées. Ces deux objectifs et ces deux modalités d'utilisation du *SubPac* portent finalement la même intention sous-jacente : différencier l'expérience sourde ou malentendante de l'expérience entendante, largement dominante dans les environnements des concerts. Mais le fait que le gilet vibrant ne soit confié qu'aux personnes sourdes ou malentendantes fait exister le petit groupe qui en est doté comme un groupe spécifique, rendu identifiable par le port du *SubPac*. Du fait de son côté *high tech*, celui-ci suscite l'attention des autres : il opère une distinction entre les personnes qui en ont et celles qui n'en n'ont pas. Cette segmentation pourrait participer d'une forme de stigmatisation et rendre visible une surdité qui, sinon, pourrait passer complètement inaperçue pour les autres spectateur·rices. Le fait d'être ainsi regardée comme personne sourde équipée du gilet vibrant n'est pas encore un arrière-plan partagé, mais risque peut-être de le devenir si se multiplient les discours de médiation qui le présentent comme spécifiquement adressé aux sourd·es ou malentendant·es.   noter que le caractère portatif du gilet évite d'assigner une place spécifique aux personnes sourdes – comme c'est le cas très souvent pour les personnes à mobilité réduite dans les salles de concert ou dans les festivals.

Cette hypothèse de la stigmatisation, nous l'avons soumise à la discussion lors de la restitution ethnographique organisée le 27 mai 2023 à Esch-sur-Alzette – une discussion avec les personnes sourdes avec qui nous avons expérimenté le gilet vibrant aux Francofolies un an plus tôt. Accompagnées d'un sourire de dérision et d'un geste de détachement, les réponses furent unanimes : «  a m'est égal » ; « ce n'est pas notre problème » ; « dès que nous signons dans la rue, nous sommes vus comme des sourds, mais heureusement qu'on ne se préoccupe plus de  a ».

Le *stigmat*, comme concept sociologique (Goffman, 1975), largement mobilisé à propos des personnes en situation de handicap et en particulier à propos des personnes sourdes (Mottez, 2006 ; Bedoin, 2018), est d'ordre relationnel :  tre sourd n'est pas un attribut en soi mais un attribut social qui dépend du regard de l'autre ; il devient un stigmate dès lors qu'il indique un écart à la norme qui donne lieu à dévalorisation ou à évaluation négative ; le stigmate « sourd » concerne à la fois la catégorisation elle-même, les réactions des personnes « normales » et les efforts faits par les personnes sourdes pour échapper à la stigmatisation. Les réponses de nos complices sourds formalisent leurs propres perspectives de personnes « stigmatisées » ou « stigmatisables » : elles savent bien de quoi il s'agit, mais précisent d'emblée qu'elles ne passent pas leur temps à tenter d'y échapper. Leurs réponses sont très caractéristiques de la manière singulière qu'ont les personnes sourdes signantes de composer avec le stigmate, depuis une altérité radicale qui peut être vécue comme une autre normalité.

« On a vu des entendants bien intentionnés à l'égard des sourds réclamer pour eux le bénéfice d'un « droit à la différence », c'est même devenu une antienne journalistique. Or, rien ne me semble plus éloigné des conceptions sourdes. Si les sourds pensent continuellement la différence culturelle, je ne les ai jamais vus revendiquer le droit d'être différents des entendants, puisque cela équivaldrait à prendre ces derniers

comme point de référence ! Les sourds veulent être reconnus pour ce qu'ils sont. Ce n'est pas du tout la même chose. » (Delaporte, 2002, p. 113).

De ce point de vue, on peut donc distinguer la stigmatisation objective des personnes sourdes – regardées comme personnes déficientes – et l'écart à la norme audio-centrée qui n'est pas forcément vécue subjectivement comme un problème par les individus sourds signant. Dans le cadre de notre enquête, le port du gilet vibrant peut sans aucun doute redoubler le stigmate « sourd », mais l'envisager comme un souci existentiel pour les personnes concernées semble typiquement relever d'un tropisme d'entendant-es. Le fait d'apparaître comme groupe de personnes sourdes ou malentendantes, distinct des autres en situation, est d'autant moins envisagé comme un problème par nos complices, que la sortie entre pairs relève à la fois de la quasi-nécessité et du plaisir à partager pleinement les modes de sociabilité d'un festival (*cf.* partie précédente).

Un cadre potentiel de rencontre très peu exploité

Est-ce que cela signifie que le dispositif *Immersive Live* produit une stricte différenciation des expériences et des publics sourds et entendants ? L'inclusion ainsi (potentiellement) facilitée se paye-t-elle de l'impossibilité de fabriquer là une expérience un tant soit peu commune ? Les choses se passent-elles autrement si l'usage du *SubPac* n'est ni réservé aux personnes sourdes ou malentendantes ni utilisé comme outil de sensibilisation à leur condition pour les personnes entendants ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous pouvons à la fois mobiliser les moments d'expérimentation *in situ* avec les participant.es sourd-es ou malentendant-es, ainsi que nos observations à Lille, et les mettre en perspective à partir de la place particulière qu'occupent les phénomènes sonores dans la relation sourd-es-entendant-es.

Au cours de l'enquête avec les personnes sourdes ou malentendantes au Luxembourg, les situations d'échanges avec des enquêteur·rices entendant-es ont donné lieu à différentes formes de communication – *communiquer* est toujours à la fois dire quelque-chose à l'autre et produire du commun (ou l'impossibilité d'un espace commun). Lors de nos interactions dont l'objet était de discuter de telle ou telle chose concrètement absente – une expérience passée, une musique évoquée, sa propre trajectoire biographique, ses pratiques musicales en général, etc., les moments de gêne et d'incompréhension réciproques étaient d'autant plus nombreux que nous avions besoin de précisions et de nous assurer que nous avions correctement saisi le sens des réponses à nos questions. Alors qu'au cours de nos premiers échanges plus informels aux *Francofolies*, un gilet vibrant sur le dos, le bricolage (proto)langagier constituait une nécessité contingente plutôt joyeuse. En effet, l'objet de nos échanges était de fait, concrètement, l'objet de notre attention commune en acte : l'expérience que chacun·e de nous vivait avec le *SubPac*, ce qu'il nous faisait et ce que nous faisons avec lui. Si bien que l'usage du gilet vibrant était alors le cadre d'une expérience partagée entre personnes entendants et personnes sourdes ou malentendantes : non pas tant une expérience « musicale » qu'une expérience sensible focalisée à la fois sur ses propres sensations et sur celles décrites par les autres participant·es. Cet apprentissage commun consistait aussi à découvrir ensemble quels réglages techniques augmentent ces sensations. Mais cette situation tient à notre démarche d'enquête située et relationnelle, nous ne l'avons pas observée par ailleurs sur nos terrains à Esch et à Lille, où, même si le *SubPac* est proposé à des personnes entendants, elles n'en font pas usage dans des groupes mixtes. Ce genre de configuration

– une occasion de tester le *SubPac* au sein d'un groupe mélangeant personnes sourdes ou malentendantes et personnes entendantes – pourrait concerner d'autres cas que celui d'une enquête : une forme d'action culturelle engageant des éducateur·rices, des médiateur·rices culturel·les, des écoliers entendants et sourds, etc. Ce genre de configuration ouvre la possibilité d'une articulation entre expériences sourdes et entendantes. Les technologies audio-haptiques comme le *SubPac* portent la promesse d'une immersion complète dans la musique : une promesse difficilement tenable (cf. les parties précédentes). Cependant, expérimenter le gilet vibrant pour la première fois ouvre *a minima* la possibilité d'une perception renouvelée du son par la vibration tactile, que celle-ci suscite déception ou enthousiasme. Si bien que l'expérience depuis laquelle il est possible de faire cette expérimentation ne présuppose aucune incapacité qui marquerait une différence notoire, mais plutôt une capacité partagée, d'abord structurée par le sens du toucher, à exercer sa propre perception du son.

Or, la perception du son est au cœur de l'altérité sourd·es/entendant·es. Mais elle ne l'est pas, ou en tous cas pas uniquement ni systématiquement, comme faculté/déficience qui distinguerait strictement le monde entendant du son et le monde sourd du silence. D'une part, le rapport aux phénomènes sonores des personnes entendantes ne s'organise ni de façon transparente, directe, ni sur un mode continu et, d'autre part, les personnes sourdes ou malentendantes ne vivent pas dans un univers sans événements sonores.

Les premières déploient leurs activités quotidiennes dans des environnements, en particulier urbains, qui démultiplient les sollicitations sonores, si bien que bon nombre des sons qu'elles peuvent entendre ne retiennent pas leur attention – *heard-but-unnoticed* (Weeks, 2002) – tandis que d'autres passent par différents filtres et artefacts pour pouvoir faire l'objet d'une perception focalisée (en particulier la musique). Par ailleurs, le rapport à la voix des personnes entendantes engage d'emblée le langage et la relation aux autres : « *la voix se détache de l'ensemble du sonore pour acquérir un statut spécifique, caractérisé par sa dimension signifiante à travers laquelle l'appel, le désir et la demande s'énoncent dans la relation intersubjective investie d'affect* » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 42).

Pour les secondes, le « *rapport [...] au son se construit fondamentalement dans le rapport à autrui. Une représentation commune de la surdité par les entendants voudrait que l'univers des sourds soit le pays du silence, un seul et même pays pour tous – pour filer un peu la métaphore. Or, non seulement les surdités sont différentes du point de vue physiologique et ontogénétique (de légères à totales, de transmission, de perception ou centrales, de naissance ou acquises), mais la surdité n'est pas le pays du silence. D'une part, les sourds produisent eux-mêmes des sons et des bruits qui peuvent provoquer chez les entendants de l'étonnement, voire du malaise. D'autre part, le sonore peut avoir une place plus ou moins importante dans la vie quotidienne des sourds. À l'exception des surdités profondes ou totales de naissance, les sourds peuvent s'appuyer de manière variable sur des traces sonores, selon leur surdité et aussi selon leur histoire personnelle et leur entourage (éducation, parents sourds ou entendants, amis, communauté)* » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 41).

Les événements sonores, en particulier l'usage de la voix pour communiquer, constituent donc à la fois le nœud des tensions potentielles entre les mondes sourd et entendant et des phénomènes sensibles partiels et discontinus pour tou·tes. Par ailleurs, la relation à

autrui qu'ils participent à façonner concerne autant les rapports aux autres individus que ceux entre les personnes sourdes et les personnes entendantes.

Si l'on revient au cadre d'usage du gilet *SubPac*, on peut alors insister sur le fait que le plaisir pris à jouer ensemble avec le gilet lors des premières expérimentations ne concerne pas uniquement la dimension collective du concert lui-même (cf. partie précédente), mais également l'articulation entre les expériences sourdes et entendantes au-delà de la musique *live*. Il ne s'agit surtout pas d'attribuer au dispositif vibro-tactile un pouvoir de réconciliation hors de propos. Il s'agit plutôt de prendre au sérieux le fait que le rapport ordinaire au sonore et aux formes langagières, qui détermine la relation sourd·es/entendant·es, peut être provisoirement suspendu si l'on ouvre (voire multiplie) les possibilités d'expérimentations débridées mêlant usager·ères novices sourd·es, malentendant·es et entendant·es. Ce faisant, le cadre d'usage du *SubPac* s'élargit et met autant à l'épreuve les capacités de perception vibro-tactile des personnes sourdes ou malentendantes que celles des personnes entendantes. À certains égards, le gilet vibrant peut donc également devenir une prise ou un prétexte à la rencontre par-delà la question musicale.

E/ Ouverture à d'autres technologies découvertes à Lille

Les propositions d'innovations technologiques visant à rendre plus accessible la musique ne sont pas toutes standardisées et livrées clef en main. Il peut s'agir de dispositifs plus expérimentaux, de prototypes plus ouverts. C'est ce que nous avons découvert à Lille, d'une part dans le cadre du projet *Totem* initié par la salle de concert l'Aéronef et, d'autre part, dans le cadre d'une thèse en musicologie à l'Université de Lille.

Le projet Totem : un cadre de fonctionnement et d'usage ouvert, une conception d'emblée participative

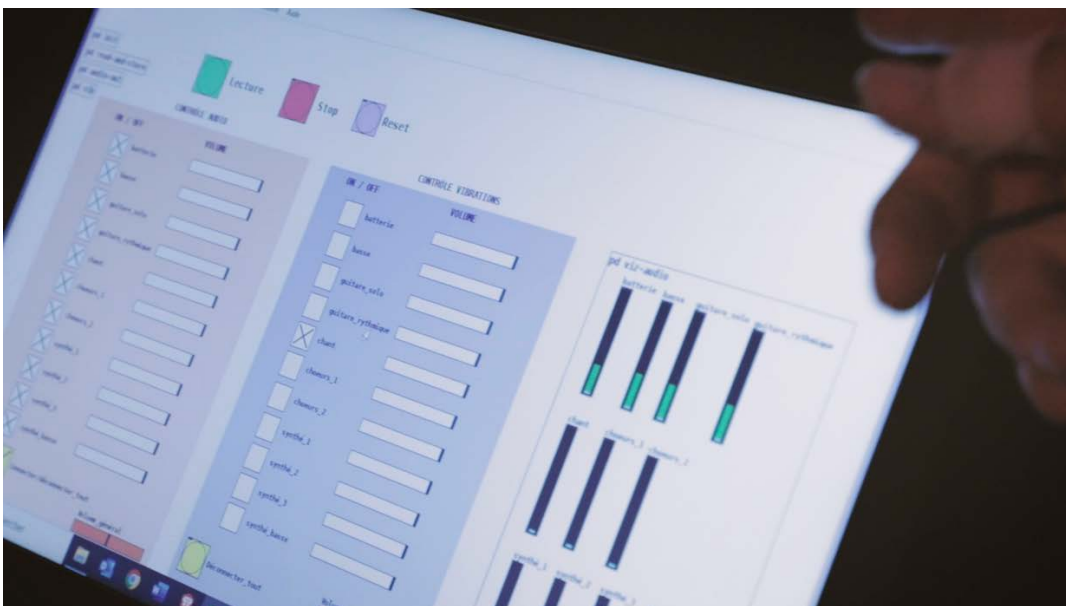
Le projet *Totem* s'inscrit sur un terrain d'expérimentations à Lille, initié en 2016 et plus concrètement mis en œuvre depuis 2018. Il associe la salle de concert l'Aéronef, un chercheur en physique acoustique, Arthur Paté (école d'ingénieur ISEN / laboratoire IEMN), et l'association *Musique Pi Sourd* – fondée par un membre du groupe de musiciens sourds *Mur du Son*, également engagés dans *Totem*. Il s'agit tout d'abord de « créer un dispositif matériel et logiciel à destination des personnes atteintes de surdité », qui peut de fait concrètement s'adjoindre, en situation de concert, à l'usage de gilets *SubPac*, à des ateliers de sensibilisation à l'expérience musicale sourde (cf. chapitre III partie B) et, si possible, à du chansigne.

Le travail d'ingénierie pour créer le dispositif audio-haptique est structuré autour de trois principes de départ : 1) ne pas limiter l'expérience aux fréquences basses ; 2) préférer un équipement léger et mobile ; 3) inclure les personnes sourdes dès le début du projet (Paté et alii, 2022). Il alterne des phases en laboratoire et des phases d'expérimentation en conditions réelles de concert, toujours avec des personnes sourdes, qui testent donc le dispositif à chaque étape d'amélioration. S'inscrivant ainsi dans la lignée du *user-centered design*, l'appareillage informatique doit être à la fois simple et robuste (Paté et alii, 2022). Le cadre de fonctionnement de ce dispositif expérimental est très différent du *SubPac* : il ne consiste pas à amplifier une unique source sonore par transduction tactile, mais à

tenter de faire ressentir l'ensemble de la gamme musicale, à faire vibrer chaque instrument utilisé quelle que soit la hauteur des sons qu'il produit – via des vibrations tactiles distribuées dans des valves que l'on peut disposer à différents endroits du corps en fonction de ses propres préférences.



©Juliette Dalbavie, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024



©Juliette Dalbavie, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024

Plus précisément, plutôt que d'injecter directement l'ensemble du signal sonore dans des transducteurs vibro-tactiles (cf. plus haut la description du *SubPac*), le principe est de cartographier le signal audio à partir de chaque caractéristique des signaux vibro-tactiles et de traduire l'intensité et la dureté de chaque son dans l'intensité et la dureté vibro-tactile (Paté *et alii*, 2022). Autrement dit, il s'agit de réintégrer dans les vibrations toutes les sonorités médium et aiguës qui ne passent pas dans le gilet vibrant (*a priori* imperceptibles pour les personnes sourdes), de faire profiter de l'ensemble des instruments, des timbres et des tonalités, mais sur un autre mode que le *SubPac*, en inventant des formes de vibrations capables de correspondre finement aux

caractéristiques musicales de ce qui est joué en live. Ce faisant, cela permet également de produire des correspondances vibratoires avec ce qui apparaît manifestement comme des indices visuels de la performance musicale (instruments, gestes musiciens, usage des micros, *etc.*) et ainsi d'éviter les effets de désynchronisation entre perception visuelle et perception vibratoire très souvent vécues avec le *SubPac* (*cf.* plus haut).

Nous avons pu observer plusieurs phases de test en conditions réelles de concert, tester nous-mêmes le dispositif d'Arthur Paté et discuter avec lui des évolutions de son invention. De même que nous l'avons observé pour le gilet *SubPac*, les personnes qui le testent pour la première fois y consacrent volontiers pas mal de temps et focalisent leur attention sur les sensations ressenties via les petites capsules vibro-tactiles : l'enthousiasme associé à la découverte de la technologie et de sensations nouvelles se double du plaisir à jouer avec ce cadre d'expérience inédit (*cf.* plus haut l'étape très particulière que constitue la première expérimentation du *SubPac*). Jusqu'ici, le prototype nécessite d'être testé à proximité de la régie technique du concert, donc bien souvent au fond ou au milieu de la salle ; il ne permet donc pour l'instant aucune mobilité, à la différence des gilets vibrants. En revanche, il est possible de disperser les différents petits patches vibratoires sur tout le corps et d'exercer ainsi les zones qui semblent à chacun·e les plus adaptées à la perception tactile du son. Lors des tests en situation de concert, Arthur Paté recueille à chaud les retours des testeur·ses sourd·es. On retrouve alors le travers évaluatif déjà rencontré dans notre propre enquête : les testeur·ses ont tendance à développer ce qu'ils ont aimé, ce qui a « fonctionné », ce qu'ils ont plus ou moins apprécié. Sinon, on se confronte, lors de ces retours à chaud, à une difficulté ordinaire s'agissant de la perception sensible et des émotions musicales : les formaliser pour les autres et pour soi n'est pas forcément aisé et cette description dans la langue (parlée ou signée) n'atteint jamais la finesse des perceptions sensibles dans l'expérience elle-même, quel que soit le degré de nuances de la formalisation. Ce qui complique sans doute l'amélioration des vibrations dans leur granularité. Par ailleurs, le panel des testeur·ses est à chaque fois composé de nouveaux·elles testeur·ses sourd·es et ne permet de documenter que ce moment particulier, inédit, du premier test. Certes, pour Arthur Paté, cela interdit pour l'instant de suivre une cohorte d'usager·ères dans plusieurs concerts et de recueillir leur évaluation d'une utilisation réitérée. Mais cela nous rappelle également que ressentir des vibrations s'apprend (voir plus haut). Or, avec un dispositif comme celui-là, dont les vibrations, dispersées à différents endroits du corps que l'on peut choisir, sont très fines et nuancées, nous avons tou·tes d'autant plus besoin d'exercer nos capacités sensibles et d'apprendre à ressentir ces vibrations. De plus, toutes ces occasions s'inscrivent dans le cadre de soirées *Totem* organisées par l'Aéronef, au cours desquelles il est également possible d'essayer le *SubPac*. Si bien que les commentaires après les tests ont parfois tendance à comparer les deux expériences. N'ayant assisté qu'à une petite partie de ces retours en condition de concert, nous ne pouvons évidemment pas corrélérer les données, mais il apparaît tout de même que cette comparaison distingue souvent des qualités différentes : la mobilité avec le gilet vibrant ; la finesse des sensations et la synchronisation entre visuel et vibro-tactile avec le prototype technologique du projet *Totem*.

Voici un retour vidéo sur une des soirées *Totem* (en partie décrite plus haut) : <https://www.youtube.com/watch?v=mqwyB5DYYAY>

Il est important d'insister ici sur la participation de personnes sourdes dès le départ de la démarche scientifique et expérimentale. L'expérimentation commence avec le groupe de musiciens sourds *Mur du Son* (dont le bassiste, lillois, est là à toutes les étapes de test) et continue avec différents publics sourds ou malentendants dans les soirées *Totem*. De fait, le panel des testeur·ses est composé d'expert·es et de novices et n'a pas donné lieu aux mêmes attentes. Chercheur en acoustique, Arthur Paté a très vite fait un pas de côté par rapport aux mesures physiques qui sont constitutives de sa propre tradition scientifique. Sans doute le fait qu'il soit lui-même musicien l'empêche-t-il de s'en tenir à une objectivation scientifique figée et désincarnée. Comme musicien – qui a donc un rapport concret, matériel et somatique à la musique et aux instruments – il sait bien que la sensibilité ne peut pas être uniquement comprise à partir d'une réduction rationnelle du corps à quelques mesures en laboratoire ; son expérience pratique l'a rendu particulièrement sensible aux dynamiques temporelles et spatiales, situées, du vécu musical. Et comme musicien, il est aussi membre d'un groupe dans lequel joue le bassiste de *Mur du Son*, si bien que l'attention à la dimension vibratoire du son pour les personnes sourdes est présente depuis le départ. En effet, à la différence d'autres groupes de musicien·nes sourd·es, *Mur du Son* ne joue pas de la « *musique d'entendants* » (c'est leur expression), mais cherche à composer une musique pour les personnes sourdes, c'est-à-dire à partir de la bande passante vibratoire ajustée à ce qu'elles peuvent ressentir. Il y avait donc là un point de départ commun.

Composer et faire ressentir une nouvelle musique à partir de la vibration

Dans le cadre d'une thèse en musicologie et en sciences cognitives à l'Université de Lille – « *De la musique vibrotactile pour une expérience également partagée entre individus sourds et non sourds. Conception et étude d'un nouveau principe de composition* » (soutenue le 2 décembre 2024), Alban Briceno a développé un dispositif prototype visant à favoriser une « *expérience également partagée par entendants et sourds* ». Inspiré par les travaux du musicologue Sylvain Brétéché sur l'expérience musicale sourde (Brétéché, 2015), les réflexions d'Alban Briceno partent de son concept de « corpauralité » (cf. chapitre II). C'est ainsi que s'est dessinée l'idée d'inventer :

- une nouvelle façon de composer une musique dont le matériau serait la vibration en tant que matière sonore et sensible partagée dans l'expérience sourde et entendante de la « corpauralité » – « *nouveau principe de codage musical à partir de signaux vibrotactiles* » et « *composition trajectorielle* » (Briceno, 2024) ;
- un dispositif audio-haptique, nommé *Pacini*, capable de faire ressentir pleinement cette nouvelle musique/vibration.



©Juliette Dalbavie, *Le Grand Mix*, Tourcoing, 4 avril 2023



©Juliette Dalbavie, *Le Grand Mix*, Tourcoing, 4 avril 2023

Il s'agit là d'une proposition d'invention d'une musique inédite, en dehors du référentiel de la gamme tempérée et des instruments musicaux existants. Pour ce faire, Alban Briceno utilise les logiques de spatialisation du son développées par les musiques contemporaines, la création de l'illusion d'un mouvement de la vibration dans l'espace et le temps et un dispositif matériel capable de les faire ressentir (une enceinte ressemblant à un coussin que l'on peut placer sur son thorax). À ce jour, le dispositif *Pacini* est encore en phase d'expérimentation et la composition musicale dans ce cadre inédit est un véritable chantier à part entière.

La thèse de doctorat d'Alban Briceno est disponible en ligne : <https://pepите-depot.univ-lille.fr/LIBRE/EDSHS/2024/2024ULILH044.pdf>

On constate donc qu'il y a trois types de technologies audio-haptiques, qui ne correspondent pas aux mêmes perspectives de départ et ne s'insèrent pas de la même façon dans l'expérience réelle des personnes visées :

- 1) les technologies comme le *SubPac*, qui misent sur les vibrations que l'on peut ressentir par résonance corporelle sans les oreilles, en prolongeant le système classique d'amplification sonore ; ce qui correspond *grosso modo* à ce que les personnes sourdes peuvent théoriquement percevoir, à savoir le bas de la bande passante ;
- 2) les technologies comme celle de *Totem*, qui ne partent plus de la bande passante classique, en inventant des formes de conversion vibratoire de sons qui, *a priori*, ne peuvent pas faire partie de ce qui est ressenti par les personnes sourdes et qui cherchent a) à faire vibrer chaque instrument quelle que soit la hauteur des sons, b) à faire ressentir l'ensemble de la performance live aux personnes sourdes, c) à faire correspondre le visuel et le vibratoire ;
- 3) les technologies comme celle développée par Alban Briceno, qui partent de la « *corpauralité* » (*cf.* introduction du chapitre II) de l'expérience musicale et proposent a) un nouveau système musical partant de cette expérience, b) de composer une musique dans ce nouveau système, c) de percevoir cette musique inédite de façon « égalitaire » entre personnes sourdes et personnes entendantes.

Certes, les deux derniers types de technologie s'inscrivent dans une veine plus expérimentale et ouverte que les gilets vibrants jusqu'ici commercialisés. Certes, ils travaillent la part somesthésique de l'expérience musicale en sortant de la conception audio-centrée du son et du système d'amplification acoustique traditionnellement associé, ce qui permet à la fois d'ajuster le dispositif aux modes de perception vibrotactile du son des personnes sourdes, de favoriser leur synchronisation avec le visuel et de mobiliser l'ensemble du corps dans l'expérience des personnes entendantes. Mais les applications concrètes de ces principes ne prennent pas en compte les habitudes et les apprentissages pratiques qui participent à structurer l'expérience des personnes sourdes, malentendantes et entendantes, ni le fait que les capacités « naturelles » du corps ont besoin d'être exercées pour devenir effectives, de même que l'usage des technologies. « *L'expérience incarnée de la musique naît donc d'un engagement qui ne doit pas seulement être compris en termes d'attention, mais aussi en termes d'entraînement, dans lequel interviennent souvent des technologies numériques d'usage courant, permettant de développer des savoir-faire spécifiques sur lesquels les personnes peuvent s'appuyer pour faire émerger les goûts et les plaisirs musicaux. Cet investissement de soi dans la musique montre que l'accessibilité musicale n'est pas un mouvement unidirectionnel révélant, grâce à la médiation technique, une œuvre à un public, mais un mouvement à double sens naissant de la rencontre d'un cadre proposé et d'un engagement de soi* » (Hénault-Tessier et alii, 2018, p. 92-93). Par ailleurs, l'idée de composer une musique inédite destinée aux instruments vibrotactiles, qui ne partirait pas du paradigme aural, néglige le fait que les personnes sourdes ou malentendantes qui ont des habitudes musicales écoutent, de fait, des musiques audio-centrées.

Le gilet *SubPac*, nous venons de le voir dans ce deuxième chapitre, n'est pas une solution magique en soi pour permettre aux personnes sourdes ou malentendantes de vivre une expérience musicale pleine. C'est un dispositif industriel livré clef en main dont la destination première était plutôt à l'adresse des professionnel·les du son et du *gaming*.

Proposé ensuite aux personnes sourdes ou malentendantes en situation de concerts ou de festivals, il ouvre à une nouvelle modalité de l'expérience musicale, favorisée par sa portabilité. Mais cette nouvelle prise pour goûter la musique suppose que les publics puissent se familiariser préalablement avec cette technologie et s'exercer à *se faire aimer* la musique par le biais des vibrations, ce que ne permet pas actuellement le prêt très ponctuel des gilets par les structures culturelles. S'il réussit exceptionnellement à donner lieu à une immersion pleine et entière dans le concert ou la musique, ses potentialités sont, le plus souvent, limitées : il contraint à écarter certains styles musicaux, ne favorise pas la concordance entre perception sonore et perception visuelle, reconfigure la dimension collective du concert et les rapports entre expérience sourde et expérience entendant. Cela n'empêche pas de repérer que l'étape singulière du premier usage, temporaire mais souvent enthousiaste et ludique, peut (pourrait) conduire à une expérience mixte et partagée, qui différencie *et* unit les expériences sourdes et entendants. Malgré les expérimentations auxquelles il donne lieu, le caractère industriel de ce produit complexifie la possibilité de faire remonter les besoins des usager·ères vers la société à l'origine de sa conception.

Dans tous les cas, le cadrage institutionnel de l'accessibilité et les contraintes multiples auxquelles font face les structures culturelles portent le risque de s'en tenir à la promesse des dispositifs livrés clef en main : imaginer que le *SubPac* peut être utilisé en indépendamment d'autres formes de médiation et qu'il suffit à cocher la case « accessibilité ».

C'est pourquoi il est important d'élargir la focale :

- pour prendre au sérieux les expérimentations du gilet vibrant en dehors du cadre d'usage prévu ;
- pour envisager l'ensemble des conditions, du tissu relationnel et des formes de médiations complémentaires nécessaires à la participation des personnes sourdes ;
- pour prendre en considération les formes artistiques issues de la culture Sourde, en particulier pour ce qui nous concerne ici, le chansigne.

III- Élargir la focale : expérimentations, complémentarités et productions artistiques sourdes

Comme le chapitre précédent l'a documenté, l'enquête est d'abord partie de l'usage du gilet vibrant en situation de festival. Or, pour envisager la participation pleine et entière des personnes sourdes ou malentendantes aux événements culturels, il est nécessaire d'élargir la focale. Nous le ferons ici progressivement, en commençant par ce que nous avons observé dans la proximité des usages du *SubPac* : d'une part, l'ensemble de la sortie et ce qu'elle implique ; d'autre part, les expérimentations imprévues avec le gilet vibrant en dehors du cadre du festival. Nous continuerons ensuite d'élargir la focale en intégrant la question du tissu relationnel qui structure la vie locale des personnes sourdes ou malentendantes, puis vers ce qui constitue d'autres conditions nécessaires pour leur inclusion. Nous insisterons pour ce faire sur ce qui pourrait échapper à une perspective restreinte et standardisée de l'accessibilité : l'ensemble des pratiques musicales et des formes de médiation associées ; la culture sourde – tout particulièrement l'art du chansigne.

Ce chapitre se nourrit de l'investigation menée au Luxembourg et en France, mais aussi de deux événements scientifiques et professionnels organisés en aval de l'enquête de terrain : 1) le colloque « Au-delà du son : surdité et expérience musicale », organisé à la Philharmonie de Paris les 8 et 9 décembre 2023 (<https://pad.philharmoniedeparis.fr/colloque-son-surdites-experiences-musicales.asp>) ; 2) la journée d'étude « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion » que nous avons organisée avec l'Aéronef à Lille, le 31 mai 2024 (<https://musikinclusion.univ-lille.fr>).

Ce chapitre ouvre également à d'autres initiatives situées ailleurs, dont nous avons pris connaissance au fur et à mesure de l'enquête, mais sans avoir pu les observer directement. Elles ne sont pas présentées ici comme des modèles à suivre, mais plutôt comme des expériences ancrées qui méritent d'être connues et partagées.

A/ Prendre en compte l'ensemble du parcours de sortie et des pratiques associées à l'expérience d'un concert dans un festival

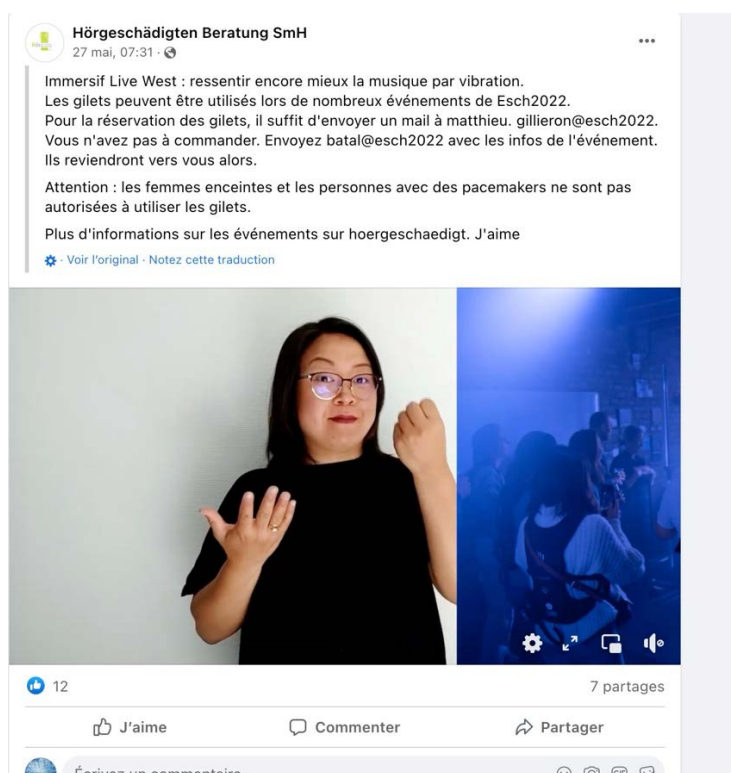
L'expérience de la sortie au-delà de la musique

Au cours de l'enquête ethnographique, nous avons d'emblée été confrontés aux difficultés ordinaires que peuvent rencontrer les personnes sourdes ou malentendantes dans un contexte festivalier et, plus globalement, à chaque fois qu'elles tentent une sortie culturelle en dehors du monde sourd ou des établissements déjà habitués et équipés pour recevoir des personnes malentendantes. Dès le premier test du *SubPac* aux *Francofolies* à Esch, les personnes concernées ont insisté sur le caractère peu hospitalier du festival à leur endroit : ni dans les formes d'accueil à l'entrée, ni dans la signalétique du site, ni sur les différents stands présents, elles ne pouvaient bénéficier que des informations disponibles pour les personnes entendant francophones. A leurs yeux, la localisation du stand proposant les gilets dans une zone en contrebass plutôt qu'à l'entrée n'était pas ajustée ; il manquait également des pictogrammes pour se repérer et être guidés.

À partir de nos observations, de nos entretiens et de l'expertise d'acteurs qui travaillent la question depuis longtemps (*cf.* parties C et D), on comprend l'importance qu'il y a de mettre en place et d'associer des formes d'accueil et d'hospitalité à l'adresse des publics concernés : par exemple, faire en sorte qu'une personne connaissant quelques rudiments de Langue des Signes soit présente à l'entrée, qu'une signalétique inclusive et plurilingue soit mise en place, etc.

Sous cet angle, toute proposition de dispositif technologique (gilets vibrants, boucles à induction magnétique portatives, transcription en temps réel, etc.) ne peut se penser seule, mais doit systématiquement être couplée avec plusieurs formes de médiation : en particulier la médiation humaine d'un·e interprète en Langue des Signes (ou en Langage Parlé Complété) et/ou d'une personne équipée d'un boîtier micro-émetteur relié à un système HF avec collier magnétique, selon les besoins spécifiques des publics (*cf.* partie D). Ces personnes pourront être ainsi des interlocutrices référentes tout au long du festival.

L'enquête nous a permis de comprendre également que tenter de faire venir des personnes sourdes ou malentendantes passe par tout un travail en amont de l'événement. Il s'agit en particulier de développer des formes d'adresse et de communication ajustées, en collaboration avec les acteur·rices compétent·es : vidéos en Langue des Signes et sous-titrées via les réseaux sociaux (tout particulièrement *Facebook*), connaissance et participation aux réseaux de sociabilités sourdes (*cf.* partie C), etc.



Capture d'écran de la page facebook du Hörgeschädigten Beratung SmH relayant l'information du prêt des gilets vibrants dans le cadre des événements mis en place par l'association Esch22 – 27 mai 2022

À Lille comme à Esch, nous avons vu à quel point il est important de passer par des « figures sourdes » pour que l'information soit reconnue et qualifiée, *par* et *pour* les personnes concernées. Les « figures sourdes » sont des personnalités connues de la

communauté sourde locale, qui naviguent de façon fluide entre les mondes sourd et entendant, qui sont très souvent les premières à répondre favorablement aux propositions culturelles et qui peuvent solliciter des personnes sourdes en toute confiance réciproque. Cela nécessite de tisser avec elles des relations au long cours (cf. partie C).

Proposer aux participant·es du festival de spécifier en amont de leur venue leurs besoins spécifiques permet de mettre en œuvre les dispositifs et les médiations les plus ajustées (cf. partie D). A noter qu'il existe désormais des prestataires qui proposent des services et des applications multi-supports (que l'on peut installer sur sa tablette, son smartphone et/ou son ordinateur) permettant notamment de rendre accessible la plateforme téléphonique d'une structure culturelle grâce à un opérateur joignable en visio. En France, l'entreprise *Acceo Tadeo* propose par exemple de la visio-interprétation en LSF, de la Transcription Instantanée de la Parole (TIP), du visio-codage en langue française parlée complétée (LPC).



©Juliette Dalbavie, Francofolies, Esch-sur-Alzette, 11 juin 2022



©Juliette Dalbavie, Francofolies, Esch-sur-Alzette, 10 juin 2022

Ajoutons qu'aller au concert ne se limite pas à découvrir un ou des artistes sur scène : c'est aussi partager du temps ensemble, boire des verres et partager un repas, retrouver des ami·es, etc. D'où l'importance de soutenir toutes ces sociabilités et de favoriser l'accès à toutes ces dimensions d'un festival pour tou·tes. Lors des *Francofolies* à Esch, nous avons pu repérer les difficultés rencontrées par les personnes sourdes ou malentendantes pour accéder aux dispositifs de *cashless*, pour commander un verre ou à manger s'il n'y a pas de personnes entendantes avec elles. Dans ce cas précis, par exemple, un travail pour présenter des menus avec des pictogrammes favoriserait non seulement l'autonomie des personnes sourdes ou malentendantes, mais pourrait également bénéficier à des publics parlant d'autres langues que le français.

Quelques exemples d'approches plus holistiques

On comprend ainsi qu'il ne s'agit pas seulement de favoriser l'accès à la musique mais plus largement à l'expérience sociale du festival (cf. chapitre II). C'est donc un travail sur l'ensemble de la chaîne d'accessibilité qu'il faut mettre en œuvre. Ce que tentent de faire plusieurs initiatives comme le festival *Hip OPsession* / l'association *Pick Up Production* ou le *Collectif Integraal*.

Parmi les événements musicaux qui, de longue date, prennent au sérieux la question de l'accessibilité des personnes sourdes et malentendantes, le festival *Hip OPsession* à Nantes a multiplié les initiatives depuis 2007 : « *La mise en accessibilité de la programmation du festival Hip OPsession repose sur l'articulation de dispositifs hybrides d'accessibilité linguistique et d'amplification sensorielle à une pluralité de médiations humaines* » (Hénault-Tessier et alii, 2018, p. 86). Cette « mise en accessibilité » passe par l'accueil des personnes sourdes et malentendantes en langue des signes dès l'entrée du festival, la diffusion sur grand écran, en temps réel, de la traduction LSF des animations de *battles* de danse, la mise à disposition, médiée en LSF, de gilets vibrants, la présence sur le site de caissons vibrants et de colonnes lumineuses et vibrantes. « [Tous ces éléments articulés] contribuent à un dispositif scénique où le fait musical est inextricablement lié à un régime de perception visuelle. Cette articulation produit un effet de sens qui valorise ce régime perceptif, régime que la langue des signes vient enrichir et qui, en retour, concourt à sa légitimité » (Hénault-Tessier et alii, 2018, p. 88).

Par ailleurs, l'association *Pick Up Production* (<https://www.pickup-prod.com/>) qui porte ce festival et d'autres événements à Nantes, continue depuis lors de multiplier les propositions artistiques bilingues et chansignées, mais aussi d'imaginer d'autres modes de participation, par exemple en proposant une visite du festival par un·e médiateur·rice sourd·e ou des ateliers de danse hip-hop animés par une danseuse sourde. L'expérience acquise par l'association nantaise s'appuie depuis longtemps sur un travail avec des personnes concernées pour imaginer les dispositifs les plus ajustés et entretenir les relations avec le tissu local (cf. partie C).

Plus récemment, en 2021, le rappeur Erremsi, l'interprète-traductrice Elodia Mottot et l'interprète et chansigneur VinzSlam ont fondé le *Collectif Integraal* (<https://fr.linkedin.com/company/collectif-integraal>), très vite rejoints par l'interprète et chansigneuse Douboukan, un collectif dont l'objectif est d'accompagner les structures culturelles et les artistes à rendre les événements culturels totalement bilingues et de développer des propositions à destination de la communauté Sourde. Il s'agit de travailler

les formes d'interprétation et de médiation au cours de l'événement (dans l'accueil en embauchant des personnes sourdes, sur scène avec des interprètes en langue des signes et le chansigne, etc.), mais aussi l'adaptation bilingue de la communication en amont. Lors du colloque « *Au-delà du son : surdité et expérience musicale* » organisé à la Philharmonie de Paris les 8 et 9 décembre 2023, Elodia Mottot a pu décrire l'ensemble du processus nécessaire à cette adaptation bilingue, qui requiert un temps de préparation important (pour laquelle le minimum de temps de travail est de 6 semaines avant l'événement) avec une équipe compétente qui s'engage dès le début.

Cette question de la compétence des interprètes et des personnes qui chansignent a été évoquée à de multiples reprises au cours de notre enquête, par des professionnel·les travaillant avec des personnes sourdes ou malentendantes, comme par des publics Sourds. Il n'est pas forcément simple pour une structure culturelle qui s'engagerait dans une démarche d'accessibilité de se repérer dans le paysage des propositions d'interprétariat-traduction et de chansigne. Il existe certes un certain nombre de formations reconnues et de diplômes officiels pour l'interprétation en langue des signes (plusieurs universités en Europe ont développé des formations de niveau master), qui constituent quelques balises sérieuses, mais certaines interprètes et chansigneuses réputées se sont formées en autodidactes – en immersion dans un milieu Sourd, sans oublier bien sûr les professionnel·les eux·elles-mêmes issu·es de la communauté Sourde.

Quant au chansigne, forme artistique plurielle (*cf.* partie E), il ne fait pas l'objet de formations ni de diplômes reconnus et son développement récent en Europe donne lieu à des appétences individuelles et à des propositions dont la qualité n'est pas forcément validée par les personnes expertes, sourdes ou entendantes. Si bien que la sollicitation du tissu relationnel local, impliqué dans et/ou avec la communauté Sourde (*cf.* partie C), reste la voie la plus assurée pour engager un travail reconnu – *i.e.* qui ne finisse pas par être contre-productif en s'aliénant d' mbl e la connexion avec les réseaux sourds qui se sentiraient d consid r s par une proposition pas suffisamment exigeante (non bilingue).

B/ Pouvoir exp rimer à tout va avec les gilets vibrants

Comme bien souvent avec toute nouvelle innovation technologique, les usages réels du gilet vibrant ne se cantonnent pas strictement aux prescriptions d'utilisation du mode d'emploi. Or, ces usages plus ou moins détournés pointent vers des espaces d'expérience inattendus et ré-ouvrent l'imaginaire associé à ces technologies. Ils peuvent inspirer d'autres expérimentations, permettre d'éviter que le gilet vibrant soit trop souvent laissé au placard et favoriser son appropriation sociale et individuelle.

Rappelons que les personnes sourdes ou malentendantes peuvent vivre des expériences musicales de nature diverse – en jouant d'un instrument, en ressentant corporellement les vibrations sonores, parfois en bricolant des dispositifs sensoriels personnels, ou encore en connectant la source musicale à leurs équipements personnels quand elles sont appareillées ou implantées. Leur rapport à la musique dépend des habitudes, des expériences passées, des équipements qu'elles possèdent ou encore des désirs de chacun·e. Dès lors que l'on tient compte de ces pratiques et trajectoires toujours situées et, comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent, que l'on ne confond pas les

mesures en laboratoires avec l'expérience vécue en situation, on peut prendre au sérieux des usages du gilet vibrant plus ou moins éloignés du mode d'emploi.

D'autres zones corporelles et d'autres prises matérielles pour goûter la musique avec le gilet vibrant ?

Ce n'est pas parce que les capacités perceptives se situent a priori plutôt à tel ou tel endroit du corps, que le cadre d'usage prescrit par le design du *SubPac* – le porter dans le dos – est toujours le plus pertinent. En passant d'une utilisation « immersive » pour les *gamers*, son premier usage, au statut d'outil d'accessibilité pour les personnes sourdes ou malentendantes, il s'est inscrit dans des formes plus mobiles d'appropriation en situation de concert. Certaines personnes sourdes ou malentendantes préfèrent le mettre devant, soit parce qu'elles vivent comme relativement menaçantes toute sensation qui arrive de derrière (hors du champ de vision), soit parce qu'elles trouvent plus agréables les vibrations à cet endroit, comme c'est le cas pour nombre de personnes entendant. Cet usage sur l'avant du thorax est aujourd'hui devenu commun, il est même souvent proposé par les personnes en charge d'équiper les usager·ères et de leur expliquer le fonctionnement du *SubPac* à Lille et ailleurs.

Plus globalement, le gilet vibrant ne permet *a priori* que peu de modulations pour le tester sur différentes zones du corps et présuppose un corps valide sans problème de mobilité. De ce point de vue, le dispositif expérimental initié dans le cadre du projet *Totem* laisse chacun·e choisir les zones du corps en contact avec les capsules audio-haptiques, mais contraint pour l'instant à l'immobilité dans la salle de concert (*cf.* chapitre II partie E).

Il est par ailleurs possible d'adjoindre à chaque *SubPac* un tour de cou à induction qui se connecte aux appareils auditifs (ceux équipés d'une bobine « T ») pour retransmettre le son à l'usager·ère, mais aussi d'utiliser le gilet à partir de ses propres sources musicales (téléphone, ordinateur, baladeur numérique et tout appareil intégrant le système *Bluetooth*). Mais il faut pour cela rendre systématiquement opérantes ces possibilités, ce qui permettrait par ailleurs de multiplier les occasions d'utilisation, y compris domestiques.

Vers un usage domestique ?

Comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent, *percevoir la musique comme vibration s'apprend*. L'appropriation du gilet vibro-tactile, la capacité à identifier et rassembler les sensations éparses qu'il peut susciter, les savoir-faire pour faire advenir des émotions musicales, nécessitent un temps long et une pratique récurrente. De fait, cela a été le cas pour l'ensemble des technologies d'écoute qui se sont développées au cours du XX^e et du XXI^e siècles, avec l'essor des musiques enregistrées puis leur numérisation. Il a fallu plusieurs décennies pour apprendre à écouter et à se faire aimer la musique enregistrée avec le disque (Maisonneuve, 2009), de même que la stabilisation des usages de la musique en streaming dans les habitudes des amateurs de musique a pris du temps (Maisonneuve, 2019). Pour les personnes entendant, malentendantes ou sourdes, l'inscription des gilets vibrants dans la gamme des technologies d'écoute plus ou moins familières ne peut pas s'appuyer uniquement sur quelques rares occasions de prêt dans un festival ou lors d'un concert. Comme l'ont signalé plusieurs personnes avec qui nous avons enquêté, pouvoir prolonger l'expérience chez soi permettrait d'entraîner ses

compétences pour goûter la musique avec une technologie audio-haptique. Cette appropriation domestique, seul·e ou à plusieurs, pourrait être proposée, sollicitée même, par les structures du champ culturel (ou socio-éducatif) qui ont fait l'acquisition de ce matériel – et qui pourraient organiser un système de prêt, à destination de personnes physiques ou de personnes morales.

C'est d'ailleurs ce qui a pu être testé au Luxembourg. D'une part, en imaginant une soirée conçue à partir du gilet vibrant avec *Dj Napoleon Gold* et, d'autre part, en prêtant les *SubPac* au centre de logopédie du Luxembourg.

Vers un usage créatif et une forme de médiation artistique ?

Comme pour le concert des *Black Eyed Peas*, nous n'avons pas pu participer à la *Silent Disco* organisée le 11 mars 2022 par l'association *Esch2022*, dans le cadre de la première *Nuit de la Culture*. Pour autant, il nous semblait important de garder trace de cette expérimentation initiée par le responsable des gilets *SubPac* pour *Esch2022* et de documenter le récit *a posteriori* en nous entretenant avec l'artiste qui a scénarisé ce concert : Antoine Honorez alias *DJ Napoléon Gold* ainsi qu'avec des membres de l'équipe d'*Esch2022* ayant participé à cette soirée.

Il s'agissait de partager la musique du *DJ Napoléon Gold* sans qu'aucun son ne soit amplifié dans des enceintes et donc prioritairement par le biais des vibrations des gilets *SubPac* qui étaient mis à disposition des participant·es. Des casques anti-bruit étaient également proposés aux personnes entendant pour se protéger des bruits parasites extérieurs et pouvoir ainsi se concentrer au maximum sur le ressenti des vibrations transmises par les gilets vibrants. Ce concert en sourdine était proposé au *Escher Kafé*, un bar-restaurant connu pour organiser régulièrement des cafés signes (*Gebärdensprache Kafé*), favorisant ainsi les échanges entre personnes malentendantes, sourdes et entendantes et était présenté explicitement comme « un concert accessible pour les personnes déficientes auditives ». Il a rassemblé environ 70 personnes dont 7 personnes sourdes ou malentendantes – ce qui est loin d'être négligeable et indique l'intérêt du lieu choisi et l'importance du travail avec le tissu relationnel local (cf. partie C).

Ce soir-là, le set musical de *Napoléon Gold* ressemble à ceux qu'il performe habituellement, hormis l'ajout d'éléments visuels (lumières au sol, lumières d'ambiances et tubes de lumières) pour « avoir des indices, des points d'accroche, des pistes ». Ceux-ci permettent de repérer les changements de dynamiques ou de parties et de soutenir les passages musicaux où il n'y a plus de fréquences correspondant aux vibrations ressenties dans le *SubPac* (cf. chapitre II partie A).



© Matthieu Gillieron, Escher Kafé, Esch-sur-Alzette, 11 mars 2022



© Matthieu Gillieron, Escher Kafé, Esch-sur-Alzette, 11 mars 2022



© Matthieu Gillieron, Escher Kafé, Esch-sur-Alzette, 11 mars 2022



© Matthieu Gillieron, Escher Kafé, Esch-sur-Alzette, 11 mars 2022

Plus globalement, le dispositif consiste :

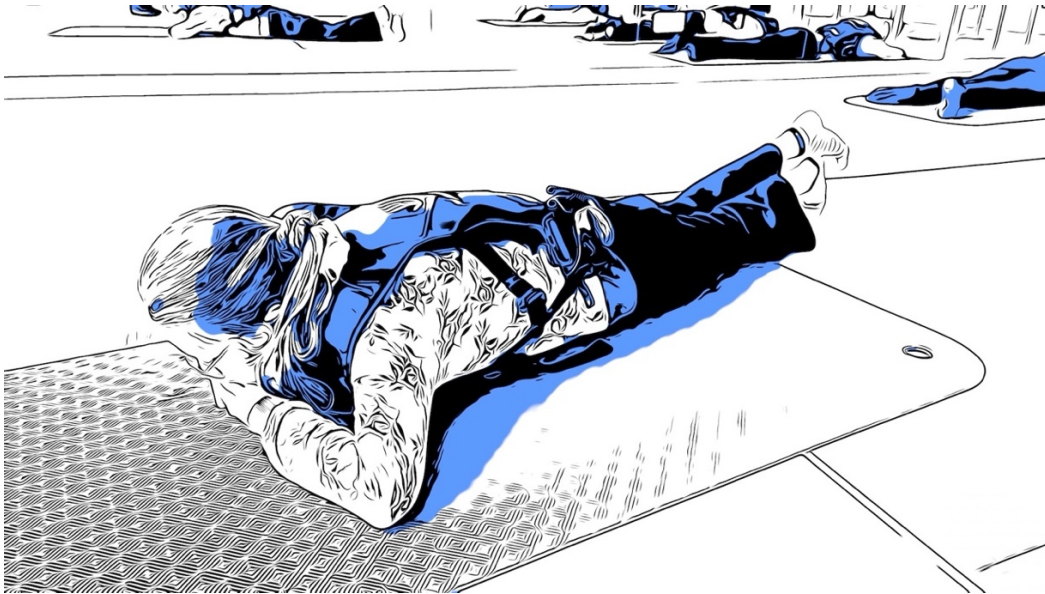
- a) à arranger minimalement la musique pour mieux correspondre au cadre vibratoire et esthétique du gilet (cf. chapitre II partie A) ;
- b) à choisir des instruments percussifs et des gestes plus visibles que ceux qu'il utilise habituellement (un *set up* avec un kit de percussions électroniques comprenant une grosse caisse et des toms réglés différemment pour bien les dissocier et obtenir des vibrations un peu différentes, ainsi que des baguettes) ;
- c) à développer un travail visuel et lumineux pour favoriser la synchronisation entre vibrations et champ visuel (cf. chapitre II partie B).

Le DJ raconte *a posteriori* que ce concert était une expérience assez inhabituelle et un peu troublante pour lui. Il distingue d'emblée les formes d'engagement des publics entendants de ceux des publics sourds. Dans son souvenir, comme dans celui des membres de l'équipe d'*Esch2022* interrogées, la soirée est décrite comme « *déconcertante* » pour les personnes entendants, embarquées dans une expérience où il faut réinventer des repères sensibles en dehors des prises habituelles d'un concert amplifié. Dj Napoléon Gold garde la mémoire d'une fin de soirée étrange – « *les publics ne savaient pas trop comment réagir* » : personne n'a applaudi, à l'exception notable des 7 personnes sourdes présentes ce soir-là. Ces dernières sont ensuite montées sur scène avec leurs gilets pour tester l'instrument percussif. Grâce à l'interprète présente ce soir-là, le DJ a pu tenter ensuite d'expliquer aux publics sourds pourquoi certains instruments provoquaient des vibrations dans le *SubPac* et d'autres, pas. Ce moment peut s'apparenter à une forme de médiation artistique qui fait comprendre l'usage créatif que *DJ Napoleon Gold* expérimente ce soir-là. Il permet également d'appréhender la musique par l'exercice musical, par le contact tactile avec les instruments plutôt que sur le mode de l'expérience audio-haptique médiée par la technologie.

Vers un usage pédagogique ?

Le responsable des gilets *SubPac* pour *Esch2022* a également eu l'idée de prêter les gilets au centre de logopédie du Luxembourg (d'abord deux fois une semaine). Cela a permis à différents membres de l'équipe (enseignantes, psychomotricienne, musicothérapeute) de

les tester avec plusieurs classes d'âge, de la maternelle au lycée et d'expérimenter des usages pédagogiques qui ont élargi, voire détourné, le cadre d'usage du *SubPac*. Ces expérimentations ont eu lieu au cours de moments déjà installés dans la vie quotidienne des enfants et adolescents (sourds, malentendants ou présentant des troubles du langage). Le *SubPac* a ainsi pu être testé pour la relaxation des petit-es (4-5 ans) : allongé-es au sol, iels ont fait l'expérience du gilet sur le dos ou sur le ventre en testant des musiques plus ou moins rythmées.



Silhouettage réalisé à partir d'une photo de Matthieu Gillieron, Centre de logopédie, Luxembourg Ville, 19 mai 2022



Silhouettage réalisé à partir d'une photo de Matthieu Gillieron, Centre de logopédie, Luxembourg Ville, 19 mai 2022

Il a également été testé avec des plus grand·es (12-14 ans) en marchant et en dansant, ou encore pour l'organisation de leur propre *silent disco* pour le dernier jour de classe de lycéen·nes (16-17 ans). Globalement, ces expérimentations *ad hoc* ont suscité un intérêt en termes de plaisir, de relaxation et de travail sur le rythme. Mais, comme en concert, les expériences sont à chaque fois singulières en fonction des personnes : elles vont du plaisir fort et partagé (de « *ressembler à Iron Man* » pour les petit·es, de jouir autrement de la musique à la mode pour les lycéen·nes) jusqu'au rejet pour quelques enfants qui supportent difficilement toute intrusion par le toucher. Moyennant la résolution des soucis techniques pour connecter le gilet aux appareils existants et des ajustements pour l'essayer avec des corps d'enfants (en le mettant par terre, en l'essayant en binôme parent/enfant), l'envie de pouvoir l'expérimenter plus longuement était forte.

Par ailleurs, comme le note Gabriela Patiño-Lakatos à partir d'une « *recherche-action concernant un dispositif pédagogique de médiation sonovibrotactile proposé à des élèves sourds en milieu scolaire* » (Patiño-Lakatos, 2021, p. 39) :

« Le dispositif technologique entre dans les modes de relation préalablement établis, tantôt pour les révéler, tantôt pour les accentuer, tantôt pour les infléchir. Cette dimension relationnelle inconsciente est cependant souvent un impensé des concepteurs de ces dispositifs : la qualité de présence de ceux qui s'y engagent, la dimension inconsciente des affects et de la relation sont éludées. [...] Penser le dispositif implique alors de lui donner sa juste place dans un projet pédagogique réfléchi ; la réalisation du projet dans la situation pédagogique dépend de la qualité de présence de ceux qui l'incarnent de manière effective dans la relation. [...] C'est ainsi qu'il est fondamental de ne pas fétichiser les objets technologiques dans la conception de dispositifs à médiation, bien qu'ils puissent donner lieu à des situations intéressantes et même étonnantes. » (idem, p. 53).

Vers un usage mutualisé et autonome ?

Au centre de logopédie, au centre d'aide pour les personnes déficientes auditives, comme dans les remarques récurrentes de plusieurs usager·ères adultes, le besoin de pouvoir faire usage du *SubPac* en autonomie et de manière plus domestique est explicite : il s'agirait de laisser chacun·e choisir les occasions de l'utiliser, en particulier les concerts dans lesquels l'emmenner, plutôt que de limiter l'offre des événements proposés avec les gilets vibrants.

Il pourrait s'agir, plus globalement, de favoriser des conditions d'usages plus autonomes et des expérimentations diverses (comme celles menées au centre de logopédie ou celle engagée lors du *silent disco* au *Escher Kafé*), en prêtant les gilets vibrants, en les faisant circuler, en les mutualisant. Le faire à partir d'endroits qui font partie de la vie ordinaire des personnes sourdes ou malentendantes semble la solution la plus adéquate : au Luxembourg, le service *Hörgeschädigten Beratung* pour les personnes majeures est déjà engagé dans cette démarche (après l'année *Capitale Européenne de la culture Esch2022*, les gilets ont été confiés au centre d'aide pour les déficients auditifs) ; le centre de logopédie pour les mineurs pourrait l'être également.

Il existe, certes, des initiatives de mutualisation de technologies d'accessibilité qui se déploient plutôt depuis des réseaux de collectivités territoriales et de structures

culturelles, mais qui ne permettent pas, pour l'instant, aux personnes concernées de disposer des gilets de manière continue et d'exercer leurs usages. Chaque structure culturelle n'ayant pas nécessairement les moyens de s'équiper de gilets vibrants ou de BIM, nous avons pu observer qu'il existait des initiatives pour mutualiser ces équipements à l'échelle d'un territoire. Par exemple, à Lille, pour rendre la journée d'études accessible, nous avons pu bénéficier notamment de la mallette BIM prêtée par le *Service Personnes Handicapées* de la Mairie de Lille. La veille, l'Aéronef avait confié ses 10 gilets vibrants à la Rose des vents, scène nationale Lille Métropole Villeneuve d'Ascq pour un atelier danse multisensoriel en lien avec un spectacle de sa programmation. Pour l'instant, ces initiatives restent ponctuelles et il n'existe pas de document, de registre, qui permettrait de faire l'inventaire des dispositifs d'accessibilité détenues par les structures culturelles et les collectivités publiques lilloises et favoriserait ainsi leur prêt.

D'autres initiatives de mutualisation se développent également dans d'autres territoires comme par exemple dans la Région Sud. A Marseille, la Ville s'est dotée de 20 gilets vibrants et les met à disposition des festivals et des structures culturelles avec son guide d'usage :

https://www.marseille.fr/sites/default/files/contenu/social/PDF/gilets_vibrants_a5_in_fos_pratiques.pdf. A Aix-en-Provence, le COFEES, Collectif des Festivals éco-responsables et solidaire en Région Sud propose, quant à lui, de louer ces mêmes gilets aux 47 festivals partenaires.

C/ Travailler au long cours avec les acteur·rices locaux

Comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre, les formes de vie des personnes sourdes s'inscrivent dans une histoire longue de discriminations et dans des contextes plus récents qui ont favorisé à la fois la dispersion et l'isolement d'une partie d'entre elles, mais aussi la visibilité publique de leurs revendications comme le développement de réseaux denses d'entraide, d'information et de solidarité entre pairs. Leur vie sociale s'organise, d'une part, très localement : l'interconnaissance entre personnes sourdes ayant fréquenté la même institution éducative, se retrouvant régulièrement au café-signes ou au centre d'aide pour les personnes déficientes auditives, etc., constitue le nœud de leurs sociabilités ordinaires, du moins quand leur milieu de vie est un tant soit peu urbain. D'autre part, le développement d'un usage spécifique d'internet et des smartphones au sein de la communauté Sourde favorise des modes de communication translocaux articulés aux réseaux locaux. Les réseaux de sociabilités, d'entraide et de ressources sont d'autant plus cruciaux pour les personnes sourdes, que le contexte luxembourgeois se caractérise à la fois par des difficultés particulières (*cf.* chapitre I) et par une échelle territoriale suffisamment petite pour favoriser la centralité réelle des institutions concernées, ainsi que la visibilité des activités partagées, tant à l'échelle locale qu'au niveau des réseaux sociaux en ligne. Nous avons pu éprouver cette synergie locale pour l'organisation de la restitution publique le 27 mai 2023 à l'Ariston à Esch-sur-Alzette : l'implication continue de l'équipe professionnelle et bénévole du *Hörgeschädigten Beratung* dans la communication numérique en amont de l'événement, comme dans sa mise en accessibilité le jour-même, a vraisemblablement permis qu'un nombre important de personnes sourdes ou malentendantes soient présentes.

De même, la journée d'études organisée à Lille le 31 mai 2024 a réussi à faire venir de nombreuses personnes sourdes en bénéficiant de la réputation et des réseaux affinitaires

de la Compagnie des *Petites Mains* impliquée tout au long de la journée. Les deux artistes chansonneur·ses de la compagnie, Igor Casas et Marie Lemot, ont pu nous expliquer à quel point leur travail consistait à la fois à proposer des spectacles bilingues exigeants (cf. partie E) mais aussi à faire bénéficier les structures dans lesquelles iels se produisent de la confiance acquise au long court par leurs relations dans la communauté Sourde en France. Par ailleurs, Igor Casas est *coda* c'est-à-dire enfant entendant de parents sourds ; il est originaire d'Arras, ville du Pas-de-Calais proche de Lille, où la présence historique du centre d'éducation pour les jeunes sourd·es et d'associations sourdes diverses structure des réseaux denses et une communauté Sourde locale. Sa mère Sourde est une figure de la cause Sourde dans la région et a beaucoup milité pour favoriser la participation des personnes sourdes à la vie culturelle. Si bien que le public sourd présent lors de la journée d'études était notamment composé de personnes issues de ces réseaux d'interconnaissance.

Plus globalement, la relation de confiance avec les personnes concernées, leurs familles et amis, ne peut se tisser qu'à partir d'un travail continu avec les acteurs locaux des mondes sourds ou malentendants. Au Luxembourg, il peut s'agir d'une part des (quasi) institutions dédiées comme le centre de logopédie ou le *Hörgeschädigten Beratung*. D'autre part, fréquenter les lieux de sociabilité sourde – associations locales, *Café Langue des Signes* au *Escher Kafé*, etc. – peut être l'occasion pour les responsables de la médiation ou de l'accessibilité dans les structures culturelles d'entrer directement en relation avec les personnes concernées. Ces occasions peuvent aussi permettre d'entretenir des liens de relative familiarité avec les « figures sourdes » (cf. partie A).

Étant donné la difficulté à recueillir des données territorialisées à propos des personnes sourdes (en raison notamment de l'absence de données statistiques fiables et des incohérences entre les différents recensements disponibles), il est impossible de dessiner une cartographie objective des géographies sourdes. De fait, les situations locales sont très différentes et dépendent largement de la présence au long cours d'institutions éducatives pour les jeunes sourds (qui tendent à quasiment disparaître au profit d'une logique intégrative en milieu ordinaire : cf. chapitre I), de cadres de travail adaptés, de lieux dédiés aux associations sourdes, etc. C'est ainsi qu'en France, la plus importante communauté Sourde se situe à Toulouse, considérée comme la capitale française des personnes sourdes ou malentendantes (cf. documentaire *La ville des murmures* de Pierre-Louis Levacher sorti en 2022). Dans les cas des grandes métropoles et des villes moyennes, où les personnes sourdes ont eu tendance à se rassembler pour favoriser des sociabilités entre pairs, c'est l'histoire de chaque localité et le dynamisme du tissu associatif sourd qui détermine en bonne partie la densité de la communauté : celle-ci n'est pas forcément relative à la taille de la ville. Dès lors que les instituts d'éducation spécialisée ne sont plus les lieux de concentration des jeunes sourd·es, les associations sourdes tendent à jouer ce rôle de lieu nodal pour la communauté Sourde, d'une autre manière. Ils sont à la fois des lieux de sociabilité de la communauté, des endroits qui concentrent les informations des réseaux sourds et les propositions qui leurs sont adressées, à la fois des espaces de « visibilité » et des nœuds de « mobilité » du « territoire-réseau des Sourds » (Comat, 2010). Cette complexité invite, au cas par cas, à enquêter empiriquement sur les diverses géographies sourdes et à prendre le temps de connaître le tissu relationnel qui fait tenir le monde sourd localement, mais aussi à repérer et à prendre appui sur les associations ayant développé une expertise sur les questions d'accessibilité et d'inclusion (comme par exemple, à Lille, l'association *Signes de Sens* et

du *RÉCIT* - Réseau Culture Inclusion Territoire : <https://formation.signesdesens.org/course/recit> ; c'est le cas également le cas à Nantes de Pick Up Production : cf. partie A).

Tisser des relations de confiance avec les réseaux sourds locaux peut également consister à inclure autant que possible des personnes concernées au sein des équipes professionnelles et bénévoles. Par exemple, dans le cadre de la proposition que le *Collectif Integraal* développe pour rendre les événements musicaux bilingues (cf. partie A), l'embauche de personnes Sourdes pour travailler au sein de l'événement lui-même fait partie des prescriptions faites aux structures culturelles.

Dès lors qu'une offre culturelle destinée aux personnes sourdes se déploie durablement et de manière connectée au tissu de la communauté sourde, on constate que les personnes concernées sont prêtes à élargir l'échelle de leur territoire de déplacements.

D/ Considérer la diversité des pratiques musicales et des formes de médiations

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre II, la caractérisation scientifique et technique de l'expérience somesthésique des personnes sourdes, qui constitue la matrice de la conception des technologies audio-haptiques, aplatit la pluralité des expériences sensibles de chacun·e. Elle fait disparaître le fait que les personnes sourdes ou malentendantes vivent autant d'expériences musicales différentes que les personnes entendantes. Il est bien sûr impossible de connaître les habitudes, goûts et rapports à la musique de chacun·e. Mais prendre en considération cette réalité plurielle permet d'éviter de s'en tenir aux dimensions techniques de l'usage des *SubPac* et de favoriser l'écoute et la discussion ouverte avec celles et ceux, entendant·es, sourd·es ou malentendant·es, qui s'équipent volontairement du gilet lors des événements musicaux. Ce qui constitue une façon de considérer les participant·es dans la singularité de leurs propres pratiques musicales et de faire de ce moment d'équipement avec le gilet vibrant un prétexte à la rencontre.

La diversité des pratiques musicales appelle à envisager une diversité de prises et à imaginer de multiples formes de médiation.

Diversité des prises pour l'expérience musicale

Face à la diversité de situations et de besoins spécifiques, il nous semble important de ne pas opposer la pluralité des dispositifs, des technologies et des médiations mis en place pour favoriser l'accès des personnes sourdes ou malentendantes aux événements musicaux. Au contraire, nos observations montrent qu'il y a un intérêt à les penser en complémentarité, d'autant plus que les niveaux de *carrières* des publics (Djakouane, 2011) et leur rapport à la musique ne sont jamais homogènes et évoluent dans le temps. En effet, être spectateur n'est pas un statut qui s'acquiert une fois pour toute mais un parcours qui évolue notamment en fonction des différentes étapes de la vie. Parmi les publics, il peut donc y avoir des débutant·es, des amateur·rices aguerri·es, ou encore des hyper-spectateur·rices.

De ce point de vue, nos prises, nos façons de goûter la musique évoluent dans le temps, selon notre niveau de carrière d'amateur. D'ailleurs, celles-ci se fabriquent au quotidien en s'appuyant sur une diversité de dispositifs d'écoute (chaîne hi-fi, baladeur, téléphone et enceintes portatives, ordinateur, autoradio, etc.) et sur des formes variées de médiation de la musique (vidéo-clip à la télévision ou sur Internet, pratique d'un instrument, pratique de la danse, critique musicale, etc.). Lorsque les personnes sourdes ou malentendantes ont dans leurs habitudes des pratiques musicales quotidiennes, elles peuvent parfois bricoler des médiations *ad hoc*, qui avec une bouteille en plastique collée à une enceinte, qui en branchant toute source musicale sur un caisson d'amplification des basses, etc. Nous n'avons pas pu enquêter sur cette inventivité mais elle pourrait être une ressource pour imaginer des dispositifs et des conditions de concert hors du cadre des propositions livrées clefs en main.

En 2011, *Fumuj* est l'un des tout premiers groupes de rock à proposer « *un concert multisensoriel* » à destination des sourd·es et malentendant·es en France. Il propose plusieurs dispositifs bricolés : des sortes de cheminées en plexiglas que l'on peut toucher, une batterie créée par un luthier qui envoie de la lumière quand on tape dessus. Il projette également des visuels géométriques qui bougent en fonction de l'utilisation de la guitare ou de la caisse claire par exemple et distribue des ballons de baudruche aux publics pour intensifier le ressenti des vibrations. Tous ces dispositifs sont facilement transportables, ce qui permet de proposer des prises aux personnes sourdes ou malentendantes sur l'ensemble de leur tournée et pas seulement lors d'un concert (cf. <https://www.charentelibre.fr/culture-et-loisirs/musique/fumuj-du-rock-et-des-sens-pour-les-sourds-6442409.php>).

Il existe d'autres dispositifs technologiques, devenus plus standards, qui font partie de la panoplie des propositions destinées à favoriser l'accessibilité musicale en contexte de festival ou de concert, comme c'est le cas au festival *Hip OPSession* (cf. partie A) : planchers vibrants, caissons ou colonnes vibrants et lumineux, écrans géants avec sur-titrage et/ou incrustation de l'interprétation en langue des signes, etc.

De son côté, la salle de concert de l'Aéronef à Lille organise la complémentarité entre le *SubPac* et d'autres propositions : outre le dispositif du projet Totem (cf. chapitre II partie E), un atelier de sensibilisation à l'expérience musicale sourde *Percevoir La Musique Différemment* (PLMD) et parfois du chansigne (pour quelques images en situation de ces propositions, voir l'*aftermovie* de la Journée d'étude « *Au-delà des oreilles* » : <https://www.youtube.com/watch?v=ccCwQgH1GFc>).

L'atelier *Percevoir la Musique Différemment* (PLMD) a été créé par Enrico Raso, président de l'association *Vedanity Affair*. Il souhaite proposer une sensibilisation à la surdité en montrant par l'expérimentation que l'expérience que nous faisons de la musique ne se limite pas aux oreilles. Enrico Raso insiste sur le fait que l'objectif prioritaire de l'atelier est « *d'amener les publics entendants à comprendre comment les publics sourds font l'expérience de la musique* ». Proposition leur est faite d'enrichir leur pratique d'écoute de la perception corporelle des sourds. Passionné de musique, Enrico Raso prend souvent comme point de départ du fondement de cet atelier une anecdote partagée avec son père sourd :

« *Un jour, j'étais en train de faire de la musique, et mon père se reposait dans la pièce d'à côté. À un moment, il toque à ma porte et me demande de baisser ma musique. Je l'ai regardé et je me suis dit : ou il a fait semblant d'être sourd pendant vingt ans, ou*

il y a quelque chose qui l'a réveillé. J'ai compris que ce n'était pas le niveau sonore mais plutôt les basses fréquences ».

Depuis 2017, ce DJ formé à l'ingénierie du son, développe à Lille un atelier destiné à expérimenter la transmission des fréquences dans différents matériaux et en prenant appui sur plusieurs dispositifs bricolés. L'invention de ces dispositifs tient tout autant à ce qu'il a pu glaner sur des vidéos *Youtube*, qu'à des échanges partagés avec le collectif *Métalu à Chahuter* et certains membres du groupe *Mur du son...*

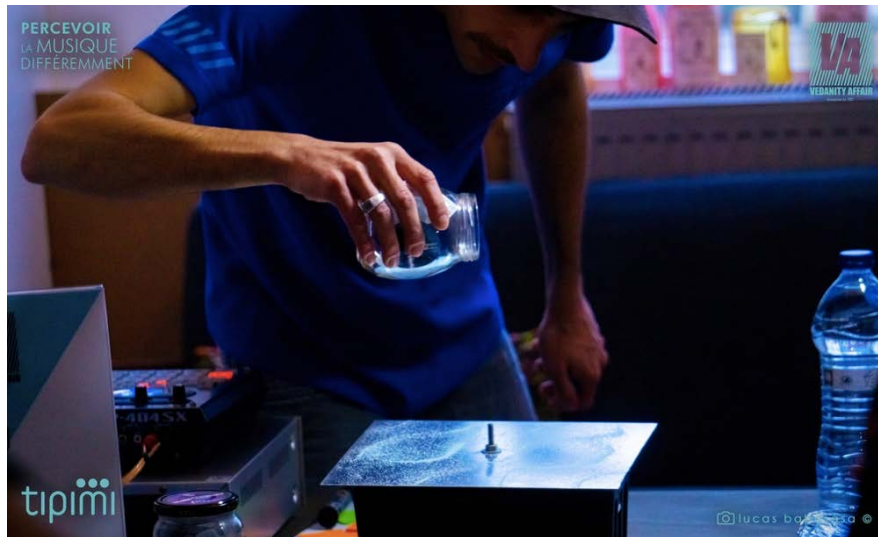
L'atelier PLMD peut être déployé en amont des concerts test dans le cadre du dispositif Totem à l'Aéronef ou au Flow par exemple, mais il peut également être proposé en autonomie dans les écoles, les centres sociaux, etc. Il n'y a pas de limite d'âge pour y participer, ni de connaissance préalable requise. En fonction de l'âge des participant·es, Enrico adapte son propos : plus scientifique avec les adultes où il parle *cymatique* (science qui étudie les formes produites par les vibrations sonores) ou plus ludique avec les plus jeunes. L'atelier se divise généralement en plusieurs étapes : voir la musique dans des matériaux solides et liquides ; la toucher avec les mains ; la percevoir avec le corps. Enrico peut proposer aussi de tester la réverbération des différentes fréquences dans une pièce et la manière dont on peut ressentir diversement l'intensité des vibrations selon l'endroit qu'on occupe. Enfin, l'atelier peut consister à concevoir son propre tonoscope (appareil servant à rendre visible les vibrations sonores) avec des matériaux peu coûteux et facile à trouver (un pot de jardinage, un ballon de baudruche, un tube en PVC et du bicarbonate) pour que les participant·es poursuivent l'expérience chez elles/eux en produisant des formes avec leur propre voix.



© Lucas Babasasa, Ludothèque Maison de Quartier Les Moulins, Lille, 21 septembre 2021

31 mai 2024, Lille, l'Aéronef, dans le cadre de la journée d'étude « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion » [carnet ethnographique, extraits]

Équipé d'un *tonoscope* qu'il a fabriqué lui-même, Enrico répand de la poudre colorée sur une plaque métallique posée sur une enceinte reliée à un ampli et à une console. Selon l'intensité et la diversité des fréquences qu'il diffuse, ou le type d'instruments qu'il passe, des formes géométriques différentes commencent à se dessiner sur la plaque devant les yeux étonnés des participant·es.



© Lucas Babasasa, Tipimi, Lille, 17 janvier 2022

L'expérience se fait également avec une pâte souple : des formes en 3D commencent à apparaître lorsqu'il diffuse du son. Les basses fréquences font particulièrement réagir la pâte qui se met à danser.



© Lucas Babasasa, Tipimi, Lille, 17 janvier 2022

Les participant-es sont également invité-es à toucher la table sur laquelle le matériel de diffusion sonore est installé et à ressentir la musique en utilisant leurs mains comme des capteurs. Depuis peu, il propose aussi aux participant-es de mettre en images leurs voix par le biais d'un mégaphone qui convertit les sons en faisceaux lumineux projetés ensuite sur un mur.



© Christelle Congnet, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024

À chaque fois, Enrico profite de ces différentes séquences pour expliquer quelles sont les fréquences que peuvent ressentir les personnes sourdes et celles qu'elles ne peuvent pas percevoir mais aussi la diversité des modalités qui nous permettent à toutes et tous de faire l'expérience de la musique.

On voit ainsi que ce que propose l'atelier PLMD, c'est tout autant une expérience sensorielle, esthétique que pédagogique. À chaque fois que nous avons observé cet atelier, nous avons pu constater le grand succès de ce dispositif aussi bien auprès des personnes entendantes que des personnes sourdes ou malentendantes. Quand le public est mixte, Enrico anime l'atelier au côté d'un·e interprète en LSF. S'il se donne pour intention de s'adresser en priorité au monde des entendants, comme nous l'avons dit plus haut, en montrant qu'une focalisation sur l'ouïe peut occulter d'autres formes sensorielles d'appréciation, l'atelier permet aussi de faire entrer en dialogue personnes entendantes et personnes sourdes qui sont amenées alors à se questionner sur leurs expériences mutuelles. Néanmoins s'adressant plutôt *a priori* aux personnes entendantes, cela rend parfois complexe la question du financement de cet atelier qui n'est pas identifié comme dispositif d'accessibilité à l'adresse des personnes sourdes. Il existe vraisemblablement une difficulté parfois à faire comprendre à certains financeurs, l'importance et l'intérêt de mettre en place des formes de médiation à l'adresse des entendants et pas seulement des dispositifs d'accessibilité à l'adresse des personnes sourdes.

Des besoins spécifiques pour les personnes sourdes ou malentendantes non locutrices de la langue des signes

Considérer la diversité des prises pour appréhender la musique concerne aussi les besoins spécifiques des personnes sourdes ou malentendantes non locutrices de la langue des signes.

Pour rappel (*cf.* chapitre I partie A), les modalités de communication des personnes sourdes ou malentendantes sont diverses et ne sont pas corrélées à leur degré de surdité (langue des signes mais aussi oralisation, lecture labiale, Langage Parlé Complété, pictogrammes, etc.).

Les modalités les plus utilisées et les plus demandées par les personnes sourdes ou malentendantes non locutrices de la langue des signes sont la transcription ou le sous-titrage. La transcription fait référence au processus par lequel l'audio est converti en séquences écrites sans différenciation des locuteurs. On peut utiliser cette technique lors d'une conférence par exemple. La transcription de ce qui est dit dans le micro par l'intervenant·e est alors affichée en direct sur un écran à la vue d'un public ou sur un ordinateur portable pour une personne individuelle (ou encore sur une tablette pour 2-3 personnes).



© Christelle Congnet, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024. Mise en accessibilité de la journée d'étude « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion » : à gauche, un écran affiche la transcription en temps réel réalisée par la Scop le Messageur.

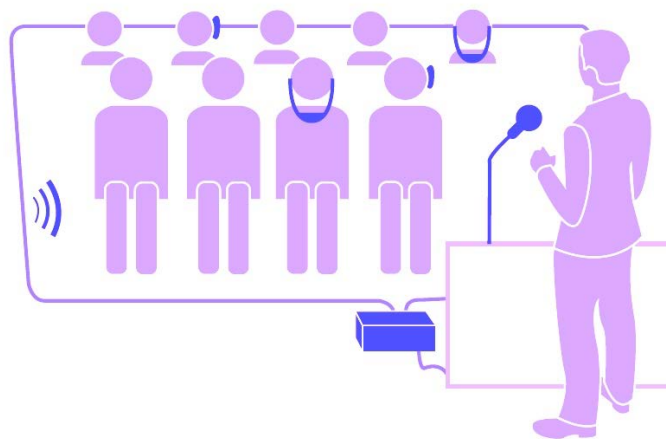
Quant au sous-titrage, il désigne une technique consistant à afficher des énoncés synchronisés avec un contenu audiovisuel, tels que des dialogues, des descriptions sonores et des indications contextuelles. Il permet aux personnes sourdes et malentendantes de lire les informations sonores présentes dans les médias, tels que les films, les émissions de télévision et les vidéos en ligne. Dans les deux cas, il existe des techniques plus ou moins éprouvées : la vélotypie, la sténographie, la dactylographie et la reconnaissance vocale.

Le recours aux Boucles à Induction Magnétique (BIM) est une autre modalité attendue, promue par les associations concernées et parfois réglementairement obligée, comme c'est le cas en France pour certains types d'établissements accueillant du public et les services publics. La boucle magnétique, encore appelée boucle à induction magnétique (BIM), boucle induction audio-fréquence ou boucle T est une technologie permettant d'accueillir convenablement les publics malentendants non-signants en diffusant la voix de l'intervenant·e, amplifiée par un micro, sans bruit ambiant, directement dans l'appareil auditif des personnes ou dans un casque récepteur mis à disposition.

« Grâce à la position T intégrée dans les appareils auditifs et les implants cochléaires, les variations de ce champ magnétique sont captées et converties instantanément en

un son clair et compréhensible, acheminé directement vers les oreilles des utilisateurs » (site de Surdifrance : <https://www.surdifrance.org/accessibilite/bim>).

Cette technologie peut être proposée dans une salle de spectacle ou de cinéma par exemple. Dans ce cas, un câble électrique émettant un champ magnétique doit être installé autour de la salle puis relié à un amplificateur de boucle magnétique lui-même connecté à un ou plusieurs micros (ou à une autre source sonore). Les personnes malentendantes disposant d'un appareil auditif équipé d'une bobine à induction où la position « T » a été activée et ayant repéré le pictogramme signalant l'équipement de la salle n'ont alors pas besoin de se signaler à l'accueil mais juste de basculer leur appareil sur la bonne position pour capter le son diffusé par le champ magnétique.



La mise en place d'un système à boucle magnétique permanent dans une salle de spectacle n'est pas toujours envisageable (pose du câble qui ceinture la salle impossible, présence trop importante de métal, coût global trop élevé, nomadisme du spectacle ou de la structure culturelle, etc.). Il est possible à ce moment-là, de recourir à d'autres alternatives qui combinent la boucle magnétique à d'autres technologies (FM, Infrarouge ou Wifi).

Lors de la journée d'études que nous avons organisée le 31 mai 2024 dans la salle de concert de l'Aéronef, nous avons dû recourir à un « système HF » (Haute Fréquence) –par exemple ; la salle ne bénéficiant pas de boucle magnétique permanente (mais seulement d'une boucle magnétique portative d'accueil installée à la billetterie). Ce dispositif de boucles magnétiques mobile et rechargeable a l'intérêt de pouvoir servir aussi bien à des personnes entendantes que malentendantes lors de visites guidées ou de réunions notamment.



Il se présente sous forme d'une mallette de charge contenant un émetteur que l'on peut utiliser comme un petit micro mobile, d'une dizaine de récepteurs et d'oreillettes (ou de casques) destinées à des personnes entendant ou malentendant. La communication entre le boîtier micro-émetteur et les récepteurs est réalisée par transmission sans fil à haute fréquence (souvent 865 MHz ou 2.4 GHz). Il est possible d'y ajouter également des *colliers boucle magnétique* aussi appelés *tours de cou magnétiques* qui, une fois reliés à l'émetteur par une prise jack audio, permettent de transmettre le son par champ magnétique directement dans l'appareil auditif des personnes malentendant (équipé de la position T ou MT), de la même façon qu'avec une boucle auditive périmétrique. Lors des temps d'atelier de la journée d'études, le boîtier micro-émetteur était confié à chaque animateur·rice. Lors des temps de plénière avec plusieurs intervenant·es prenant la parole avec des micros, l'émetteur était relié à la sono. Comme pour la boucle inductive, les alternatives – comme le système FM avec collier magnétique – ont elles aussi des contraintes à prendre en compte comme la gestion du matériel et le fait d'avoir à se signaler comme personne malentendant·e pour prendre possession du récepteur BIM.

Si la boucle magnétique est prise en compte par celles et ceux qui ont eu la chance de l'essayer, n'entraîne aucun surcoût au moment d'acheter un appareil auditif et arrive en tête des équipements préconisés dans la réglementation française pour accueillir les personnes malentendant non signantes dans les établissements recevant du public, cette technologie continue d'être mal connue. La publicité qui promeut des appareils auditifs toujours plus « invisibles » et toujours plus miniaturisés met à mal cette solution qui nécessite un peu de place pour loger la bobine à induction. De plus, les professionnel·les, fabricant·es d'appareils et audioprothésistes (souvent à l'origine des messages publicitaires) ne communiquent pas spontanément sur l'existence de la boucle magnétique. Pour l'association *Oreille et Vie, Association des Malentendants et Devenus Sourds du Morbihan* :

« En misant sur le numérique qui a apporté de réels progrès pour les prothèses auditives, ils misent sur le Bluetooth, qui équipe de nombreux appareils, y compris des appareils remboursés à 100%, persuadés qu'il répond à tous les besoins » (cf.

https://www.oreilleetvie.org/media/la_boucle_magnetique_presse__046701800_2052_09062021.pdf).

En plus du *Bluetooth*, d'autres technologies, comme le *Wifi*, tendent progressivement aussi à concurrencer la boucle magnétique. Le système *MobileConnect*, par exemple, est une nouvelle solution d'accessibilité pour les personnes malentendantes. Il s'agit d'un système de transmission audio multicanal vers les smartphones (ou vers les tablettes) des personnes malentendantes. Les usagers téléchargent une application gratuite sur IOS ou Android grâce à un QR Code. La transmission du son est ensuite assurée en *Wifi* par une unité centrale reliée au réseau. Ce dispositif permet aux personnes malentendantes d'utiliser leur propre appareil pour recevoir le son de la sono, avec les écouteurs de leur choix ou leur connectique habituelle s'ils ont un appareil auditif ou un implant cochléaire (collier magnétique ou *Bluetooth*). Ce dispositif peut aussi être utilisé pour l'interprétation multilingue, d'autres pistes sonores ou pour proposer de l'audiodescription aux personnes aveugles ou malvoyantes.

En effet, il ne faut pas oublier non plus, lorsque l'on accueille des personnes sourdes ou malentendantes lors d'un événement public, qu'il peut y avoir parmi elles, des personnes qui cumulent plusieurs types de handicap, notamment des personnes « *sourdaveugles* ». Il faut alors envisager de recourir à la langue des signes tactile par exemple ou à des solutions d'accessibilité plurielles.

Pratiques musicales sourdes

Parmi les pratiques musicales des personnes sourdes, il existe aussi des pratiques musicales, y compris professionnelles. Au cours du XIX^e siècle, qui est considéré comme « l'âge d'or » de la communauté Sourde, ont été documentées des pratiques sourdes sur le rythme, en particulier dans la pratique de la poésie vivante, mais aussi la professionnalisation de personnes sourdes chez des facteurs d'instruments, en particulier comme accordeuses d'orgues et de pianos (Cantin, 2023). Aujourd'hui, la percussionniste et compositrice écossaise Evelyn Glennie, devenue sourde à l'âge de 12 ans, est une musicienne extrêmement renommée. Formée au sein de la célèbre *Royal Academy of Music* à Londres et reconnue pour sa grande virtuosité, elle a remporté plusieurs prix internationaux comme percussionniste solo et a joué avec des orchestres réputés. Elle a beaucoup milité pour inclure les personnes en situation de handicap dans les institutions musicales au Royaume-Uni et elle a développé des ateliers musicaux d'apprentissage par le toucher, ainsi que des conférences au cours desquelles elle insiste sur cette dimension tactile de l'expérience musicale et sur la finesse des sensations vibratoires associées, permettant un jeu musical lui-même très précis sans être audio-centré (<https://www.evelyn.co.uk/>).

Le pôle accessibilité de la Philharmonie de Paris a de son côté développé des ateliers de pratique amateurs spécifiques, en particulier des ateliers de pratique et de création musicale pour les publics sourds ou malentendants : https://deneb.philharmoniedeparis.fr/uploads/documents/658571bb62ae7_Guide%20des%20ateliers%20de%20pratique%20cr%C3%A9ation%20musicale%20sourds%20et%20malentendants.pdf.

Sur le terrain lillois, nous avons rencontré les membres du groupe de musiciens sourds *Mur du Son* (<http://mur-du-son.fr/>), par ailleurs associés à l'Aéronef dans le cadre du projet *Totem*, en particulier leur guitariste/bassiste lillois, très impliqué depuis le départ dans les différentes phases de tests du dispositif audio-haptique expérimenté par le chercheur Arthur Paté (cf. chapitre II partie E). Fondé en 2006, le groupe *Mur du Son* se distingue d'autres collectifs musicaux sourds pré-existants, en ne jouant pas ce qu'ils qualifient comme « *de la musique d'entendants* ». Ils cherchent à composer et jouer « *de la musique pour les sourds* », en partant de leur propre expérience musicale (et donc de la bande de fréquences vibratoires ajustée : cf. chapitre II partie A) et d'un apprentissage continu et expérimental pour jouer ensemble. Ils ont par exemple parfois répété dans le noir, afin de coordonner leur jeu à partir des vibrations ressenties dans le corps, plutôt qu'en se basant sur les indices visuels de ce que sont en train de faire les autres membres du groupe. Cette démarche a ainsi rencontré celle d'Arthur Paté en 2016, en particulier parce que les musiciens comme le chercheur ont été confrontés à la même difficulté pour dissocier les (vibrations des) différents instruments en concert – en raison du signal unique de la sortie de la table de mixage pour amplifier les retours lors des concerts, comme pour amplifier la musique dans des technologies de type *SubPac* (cf. chapitre II parties A et E).

Cette conjonction de perspectives multiples – ici celles des musiciens sourds de *Mur du Son* et celle d'un chercheur en acoustique (par ailleurs lui-même musicien) – indique combien la considération des pratiques musicales situées permet une complémentarité contingente, en partie imprévisible. Lors des concerts à Lille, nous avons pu observer que le travail en complémentarité déjoue parfois la distribution des activités en silos étanches – d'un côté le travail artistique, de l'autre celui de l'action culturelle avec le tissu local, de l'autre encore, le travail d'ingénierie technologique, etc. L'équipe de l'action culturelle de l'Aéronef, le chercheur Arthur Paté, le groupe de musique *Mur du Son*, Enrico Raso avec son atelier *PLMD*, mais aussi des musiciens *coda* ou des personnes malentendantes mélomanes, échangent régulièrement, les soirs de concert où ils sont tous là, chacun-e apprenant directement des expérimentations des autres pour son propre projet : s'est ainsi progressivement dessiné un réseau informel de savoir-faire partagés irréductible aux projets formalisés. Ce n'est sans doute, par ailleurs, pas un hasard si toutes ces personnes partagent une passion pour la musique et les dispositifs sonores, un intérêt commun qui est souvent la base de leurs discussions informelles. De ce point de vue, le projet *Totem* constitue le cadre d'une « *cognition distribuée* » (Hutchins, 1995), qui met en relation des environnements matériels, sociaux et culturels (la salle de concert et ses technologies sonores, le dispositif d'Arthur Paté comme celui d'Enrico Raso, mais aussi les habitudes musicales des artistes sourds et celles des publics, le travail avec les associations sourdes, etc.) avec la dynamique même des pratiques partagées (qui s'appuient sur ces environnements pour fabriquer des compétences et un savoir communs, qui pourront ensuite être partiellement redistribués dans les environnements et participer à leur transformation). La fabrication de « *savoirs situés* » (Haraway, 1988) sur la pluralité des expériences musicales, locales et contingentes, intégrant des points de vue et des pratiques multiples, s'appuie sur des relations au long cours qui tissent des alliances de circonstance, sans figer les univers de compréhension dans des mondes sourd et entendant étanches l'un à l'autre.

Mais présenter ainsi les choses ne signifie pas que les différents éléments du milieu concerné font l'objet d'une égale considération. Le fait que des pratiques artistiques

sourdes existent et constituent un point d'ancrage et de relation (pourtant évident) est souvent négligé. À ce titre, l'exemple des soirées organisées à l'Aéronef à Lille est extrêmement parlant. En effet, alors que les concerts multipliant les dispositifs d'accessibilité décrits plus haut rassemblent au maximum une vingtaine de personnes sourdes ou malentendantes le même soir (parfois aucune), la programmation du groupe *Mur du Son* a permis la participation de 150 personnes concernées, représentant les deux tiers du public ce soir-là. Il ne s'agit pas d'imaginer pour autant que le travail au long cours mené à l'intérieur des événements (en jouant la complémentarité des dispositifs et en l'ajustant aux réalités contingentes) comme à l'extérieur (en tissant progressivement des relations de confiance avec les réseaux associatifs dédiés et avec les figures sourdes locales) n'a plus lieu d'être : il est crucial pour favoriser une participation plus ordinaire des personnes sourdes et malentendantes. Mais considérer pleinement les créations issues de la culture Sourde décale la question de l'accessibilité vers celle des pratiques culturelles des personnes concernées et ouvre la question de la participation à la programmation artistique.

Parmi les diverses formes créatives initiées dans le monde sourd, l'attachement à la musique des publics sourds est singulièrement entremêlé à la forme du chansigne, qui, bien après son développement en Amérique du Nord, commence à essaimer un peu partout en Europe.

E/ Faire place aux productions Sourdes : focus sur le chansigne

Comme nous l'avons explicité dans le premier chapitre, la culture Sourde est indissociable de la Langue des Signes et du primat du visuel dans le rapport au monde des personnes Sourdes. En France, tout particulièrement, le réveil Sourd est historiquement lié au développement et aux revendications d'International Visual Theatre (IVT).

Voici la transcription du texte qu'Emmanuelle Laborit et Jennifer Lesage-David, co-directrices d'IVT ont présenté en LSF et en français au Sénat le 17 mai 2024, à l'occasion du colloque Inclusion, de l'accessibilité à la participation : 20 ans de la loi 2005 dans l'art et la culture :

« Bonjour, nous sommes Emmanuelle Laborit et Jennifer Lesage-David, nous sommes toutes les deux sourdes et co-directrices d'IVT, International Visual Theatre, seul théâtre sourd et centre de ressources sur la culture Sourde de France. Depuis plus de 50 ans, la communauté Sourde œuvre pour la reconnaissance de ses droits : droit à une éducation en langue des signes, droit à la citoyenneté, droit à l'existence culturelle de la Langue des Signes. Fin des années 70 est né le mouvement du Réveil Sourd pour la reconnaissance de la langue des signes française qui venait de subir un siècle d'oppression. C'est à ce moment-là qu'est né IVT symbolisant la réappropriation de la langue des signes et de la culture sourde par l'art. Après un siècle de clandestinité, il a fallu attendre 1991 pour que la langue des signes soit de nouveau permise dans l'éducation. Et c'est seulement en 2005 que la loi du 11 février sur l'égalité des chances reconnaît la langue des signes comme langue à part entière. Cependant, que ce soit dans l'éducation ou dans la culture, la langue des signes reste une option alors qu'elle est vitale et salutaire. Cela fait bientôt 20 ans que les lieux de culture réfléchissent à l'accessibilité de leur établissement et de leur programme pour les personnes en situation de handicap. Avoir accès comme tout le monde aux œuvres du patrimoine littéraire et artistique via le sur-titrage, la langue des signes comme langue d'adaptation ou la technologie via les lunettes augmentées a été un progrès important. Cependant, la langue des signes et les

artistes restent employés comme outils d'accessibilité. Qu'en est-il de la place de la culture sourde en France ? Peu d'œuvres sourdes sont accueillies dans les théâtres de France. Or, vous/nous, Sourds, avons besoin de voir notre culture représentée, de voir des spectacles dans notre langue, les enfants sourds ont besoin de modèles de réussite. S'il est indispensable de permettre aux sourds d'avoir accès aux œuvres, inviter les publics à découvrir la culture sourde n'en est pas moins importante car il s'agit d'une culture faisant partie du patrimoine de l'humanité.

Pour améliorer l'inclusion des artistes sourds, nous faisons 3 propositions :

1/ Contribuer plus activement à une politique de promotion de la culture sourde. Par des subventions allouées directement aux projets valorisant la culture et les artistes sourds. Que l'argent public aille directement aux acteurs de terrain favorisant l'emploi et la représentativité des artistes sourds comme nous le faisons à IVT depuis 47 ans.

2/ Promouvoir la diffusion des œuvres Sourdes. Les créations Sourdes ne peuvent plus continuer à subir les mêmes règles et les mêmes critères imposés par le marché de la diffusion. La particularité et la sensibilité des œuvres sourdes suscitent incontestablement l'intérêt du public mais sont souvent peu retenues par les programmeurs de spectacle, qui faute de clefs d'appréciations et conditionnés par les critères du monde entendant pratiquent d'autres choix. À l'instar des pays scandinaves, les créations sourdes pourraient être systématiquement diffusées dans les théâtres et les villes à forte population sourde pour qu'à minima les Sourds aient accès aux œuvres sourdes.

3/ Favoriser le parcours professionnel des artistes sourds. En finançant les formations artistiques initiale et continue en Langue des Signes Française.

*(https://www.linkedin.com/search/results/all/?fetchDeterministicClustersOnly=true&heroEntityKey=urn%3Ali%3Afsd_profile%3AACoAAC278X0B92_NxepPHU-d8WWuqfguSzGjqgc&keywords=jennifer%20lesage-david&origin=RICH_QUERY_SUGGESTION&position=0&searchId=f0c8ae6d-a1ae-46bc-9ba2-1374d935a2a8&sid=*Zu&spellCorrectionEnabled=false)*

Au sein de cette diversité de formes artistiques et culturelles issues de la culture Sourde nous choisissons dans cette partie de focaliser l'attention sur la forme du chansigne particulièrement apprêtée aux scènes musicales.

Caractérisation du chansigne par les sciences humaines et sociales

Les travaux en sciences humaines et sociales, du moins en langue française, sont encore relativement rares (pour une synthèse récente à ce sujet : cf. Briceno, 2024). Le chansigne (ou *Sign Singing* en Amérique du Nord où il est très développé, donnant même lieu à un sous-genre rap, le *Deaf Hip-Hop*) est une pratique de plus en plus répandue en Europe : « par le développement d'ateliers, pour enfants et adultes, sourds et entendants, de même que par la multiplication de productions sur internet, le chansigne concurrence petit à petit le théâtre comme pratique amateur et de loisir d'expression artistique en langue des signes. [...] des professionnels aux amateurs, le chansigne touche tous les styles et genres musicaux » (Schmitt, 2020, p. 228-229). De fait, sa récente notoriété médiatique (favorisée sur Internet au cours de la période Covid) n'est pas équivalente à sa place réelle dans le paysage des concerts et festivals : « alors qu'elle demeure quantitativement très réduite, la pratique du chansigne – ou plutôt celle de l'interprétation de concert – semble désormais occuper une place de premier rang dans les représentations entendants des pratiques artistiques en langue des signes. Pour autant, à l'échelle du nombre de concerts quotidiens ou annuels en France, le dispositif apparaît comme homéopathique, une goutte d'eau dans

l'océan des milliers de concerts, des centaines de festivals français. Bien plus, la présence d'interprètes n'implique pas la présence de sourds, pas plus qu'elle ne garantit une expérience satisfaisante pour ces derniers » (Schmitt, 2020, p. 237).

Le chansigne consiste à interpréter les paroles de la chanson (ou toute autre forme poétique) et/ou la musique, en mêlant langue des signes et inventions visuelles/gestuelles *ad hoc*. Le chansigne est donc (potentiellement) bien plus que l'interprétation en langue des signes des paroles d'une chanson et il peut même consister à interpréter une musique sans parole. Le chansigne n'est pas en soi une pratique bilingue qui consisterait à « traduire » une création musicale entendante vers la communauté Sourde ; elle peut être une création directement monolingue en langue des signes, comme c'est en particulier le cas avec des artistes sourd·es.



© Christelle Congnet, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024. Atelier chansigne mené par Igor Casas et Marie Lemot lors de la journée d'étude « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion »

Pour les chercheur·ses en sciences humaines et sociales qui ont travaillé spécifiquement sur cet objet, il s'agit d'une « *langue des signes chorégraphiée, abstraite et poétique* » (Schmitt, 2012, p. 222), ou encore, dans une version très légèrement remaniée de cette définition, une « *langue des signes musichorégraphiée, abstraite et poétique* » (Brétéché, 2023).

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

production distingue ainsi la production langagière courante de son expression musicale, permettant d'apporter au discours sa forme mélodique. Dans le chansigne, la mélodie découle d'un mouvement non pas sonore, mais visuel. La dynamique de l'enchaînement des signes produit une expression mélodique silencieuse, reposant sur une mise en espace de la langue dans une perspective esthétique. 3) Le chansigne comporte également des nuances, qui ne sont pas ici d'intensité sonore, mais d'intensité dynamique. La rythmicité et la mélodicité des gestes peuvent en effet être associées à une réduction ou à un agrandissement des signes, qui intensifient le discours ou définissent une valeur particulière. Le corps s'étend ou se referme dans l'expression musicale. Le chansigne intensifie en effet les dimensions expressives incorporées en langue des signes, afin de nuancer les éléments du discours musical. 4) La répétition est également fortement exploitée par le chansigne, dans un effet expressif, afin de dynamiser le discours ou d'en accentuer la rythmicité dans une perspective esthétique purement visuelle. 5) Enfin, on retrouve un détournement des signes courants, qui peuvent parfois être modifiés dans leur production, ou totalement transformés, pour exprimer d'une manière visuelle (proche du mime) le contenu du discours textuel » (Brétéché, 2019, p. 202-203).

Non pas un chansigne mais une pluralité de formes artistiques

Le chansigne se décline dans tous les genres musicaux : rap, chanson française, jazz, gospel, reggae ou encore opéra, et peut même prendre des formes moins référencées à des univers musicaux. Selon les trajectoires des artistes, il se nourrit de diverses esthétiques issues du spectacle vivant : théâtre, danse, etc. Ce que nous découvrons au fur et à mesure de l'enquête, c'est que le chansigne, comme toute forme expressive et artistique, recouvre des styles différents et se singularise en fonction des chansigneuses et des chansigneurs ; il est par ailleurs évalué, par les personnes sourdes (il bénéficie de ce que les artistes appellent des « regards sourds ») et par les pairs (du monde du chansigne), en fonction de critères techniques (en particulier justesse de la langue pour être totalement bilingue), esthétiques et auctoriaux. Cette pluralité se retrouve dans la façon dont les chansigneuses et chansigneurs rencontrés au cours de nos investigations formalisent ce qu'est pour elleux le chansigne.

Pour Laëty Tual, alias *Laëty* de son nom de scène, le chansigne peut être défini comme une « *expression travaillée en langue des signes en lien avec de la musique* » (entretien du 9 novembre 2023). Pour Igor Casas, membre du duo de la compagnie *Les petites mains*, avec Marie Lemot, qui développe une forme théâtralisée de chansigne d'interprétation, « *le chansigne, c'est prendre en charge une chanson, en faire une adaptation, culturelle, linguistique, transmettre le sens, l'émotion, le message, avec du rythme, en essayant de transmettre la mélodie, la prosodie de la voix* » (table-ronde organisée lors de la journée d'étude à l'Aéronef à Lille le 31 mai 2024).

Laëty Tual insiste aussi sur la singularité des formes d'engagement du corps pour chaque chansigneur/chansigneuse : « *Certain-es artistes choisissent d'engager le haut du corps quand d'autres, comme moi, proposent des mouvements amples, répétés et chaloupés qui explorent l'expressivité entière de l'enveloppe corporelle* » (Tual, 2024, p. 9).

Marie Lemot insiste, par ailleurs, sur le fait que « *chaque univers musical, chaque univers de chanson* » peut donner lieu à une forme particulière d'adaptation en chansigne. La

compagnie *Les petites mains* se singularise également par le choix de mettre en scène « *le point de vue et l'intention de la chanson* », dans un style narratif qui envisage la chanson comme une histoire à raconter ; ce qui détermine le choix du répertoire chansonnier travaillé et favorise plutôt la sélection de chansons elles-mêmes un tant soit peu narratives.



Silhouettage réalisé à partir d'une photo de Juliette Dalbavie, l'Aéronef, Lille, 31 mai 2024. Extrait du spectacle chansigné « Portraits croisés » de la Compagnie Les Petites Mains, présenté en clôture de la journée d'étude « Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion »

Pour Marie Lemot et Igor Casas, il est important de distinguer ces formes déjà plurielles de chansigne du « *chansigne de création* », c'est-à-dire une composition originale directement créée en langue des signes.

Cela peut inclure également des formes de composition de chansigne sans énoncé, comme c'est par exemple le cas pour l'artiste Maati El Hachimi au sein du groupe *Mur du Son*. Ils composent directement le rythme en chansignant, en prenant appui sur un mot (« *chance* », « *liberté* ») et en mêlant des éléments propres à la culture sourde, en particulier l'humour sourd.

Chacune et chacun peut décrire très précisément à la fois le processus de création et les déclinaisons formelles du chansigne, en mobilisant des termes partagés mais aussi un vocabulaire personnel. Il n'existe pas encore un langage complètement standardisé pour décrire des pratiques d'abord inscrites dans le faire. Se dégage tout de même un consensus à propos de deux grandes modalités du chansigne : 1/ le chansigne d'*interprétation* qui part d'une œuvre préexistante, 2/ le chansigne de *création* qui compose une œuvre originale.

Dans son ouvrage *Depuis 1999. Sur les routes du chansigne*, Laëty Tual parle d'ailleurs du chansigne comme d'une « *discipline à double facette* ». Selon elle, une distinction s'est

progressivement opérée entre ce qu'elle nomme le *chansigne de création* et le *chansigne de reprise*. Le premier renvoie, selon elle, à « *la forme ultime de cette discipline, son cœur même* ». Il s'agit de « *composer une œuvre visuelle et musicale qui génère des émotions et des vibrations dans le corps* » (Tual, 2024, p. 9). Tandis que le *chansigne de reprise*, seule forme à être reconnue du point de vue des droits voisins d'interprétation musicale (par l'Adami en France), consiste à reprendre une chanson du répertoire dans sa forme originelle. L'artiste précise que dans le cas d'une reprise deux approches sont possibles : *l'accessibilité* ou la *tradaptation*. *L'accessibilité* « *se concentre sur la transmission du sens de la chanson, sans recherche artistique spécifique* ». Laëty Tual précise que les chansigneur·ses qui travaillent en *accessibilité* ne se réclament pas du statut d'artistes, bien que chaque chanson naisse d'une intention poétique. L'art n'est pas leur priorité. Quant à *l'adaptation*, elle suppose de travailler en étroite collaboration avec des professionnel·les de la LSF et du spectacle vivant. Laëty Tual parle de *tradaptation* (au sens de Jean Delisle, 2007) pour insister sur le fait qu'il est parfois nécessaire d'adapter la totalité des paroles dans un contexte culturel précis si l'on veut lui donner le sens souhaité. « *Auquel cas, un subtil équilibre est à trouver entre les idées véhiculées par la chanson, l'atmosphère musicale de l'interprète et la scénographie des corps. La version initiale du morceau s'en trouve transmuée, proposant une nouvelle expérience artistique* » (*ibid.*, p. 11-12).

L'artiste déplore le manque de visibilité du *chansigne de création* au détriment du *chansigne de reprise*, qui est devenue selon elle, « *la partie la plus visible de l'iceberg* ».

Les risques d'instrumentalisation du chansigne

Lors des tables-rondes organisées dans le cadre du colloque « *Au-delà du son : surdité et expérience musicale* », à la Philharmonie de Paris, comme lors de la journée d'étude « *Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion* » à l'Aéronef   Lille, la problématique de l'instrumentalisation du chansigne dans les politiques d'accessibilité est apparue en filigrane. Nous l'avons également entendue dans des discussions plus informelles sur nos terrains d'observation ; elle a été formulée sur ceux d'autres chercheur·ses :

« *Ainsi, qu'il s'agisse de l'interprétation en contexte artistique [chansigne de création] ou d'interprétation de liaison [chansigne d'interprétation], cette place ne peut jamais être entièrement réductible au fait de donner « accès » à un discours en langue vocale : de fait, il s'agit avant tout de l'accès à une interprétation de ce discours en langue des signes et vice-versa. L'interprétation comme interaction, les « interprètes », quel que soit le contexte, sont toujours des « créateurs », et non pas de simples « transmetteurs ». Y compris dans le contexte de l'« accessibilité », de l'interprétation de concert, ce n'est pas tant à un « spectacle accessible » que l'on assiste qu'à un autre spectacle, ou du moins à une création parallèle et supplémentaire de celle du discours interprété. [...] Le discours de l'accessibilité, lorsqu'un spectacle crée en langue des signes est relégué à une démarche d'accessibilité, les mises en scène qui l'accompagnent, lorsqu'un interprète occupe le bord de scène, tendent à limiter la reconnaissance de la création artistique en langue des signes précisément comme relevant de la création. La création en langue des signes est ainsi réduite à un accès au discours/à l'œuvre interprétée, sans prendre en compte la création et l'accès à un discours autre » (Schmitt, 2020, p. 272).*

Dans son livre, Laëty Tual pointe, elle aussi, la différence de places et donc de statuts attribués à l'artiste chansigneur·se : sur le bord de scène, pour le chansigne d'*accessibilité versus* sur scène pour le chansigne de *création* ou pour le chansigne de *tradaptation*.

Par ailleurs, comme la mise à disposition de gilets vibrants seule, proposer du chansigne ne règle pas la question de la participation des personnes sourdes ou malentendantes non locutrices de la Langue des Signes (cf. partie D). Pour Erremsi, artiste du *Collectif Integraal* (cf. partie A), le choix du chansigne s'inscrit dans une démarche de bilinguisme : « *on dit de nos concerts qu'ils sont bilingues, on ne dit pas qu'ils sont accessibles (...) parce que l'accessibilité c'est plus que ça, (...) c'est s'adapter à chaque cas* », en particulier pour les personnes sourdes ou malentendantes non signantes, à l'endroit desquelles il se demande si le « *sur-titrage est suffisant ?* » et si, en se limitant à cet aspect, les personnes concernées « *passent à côté de certaines choses ?* » (Philharmonie de Paris, 8 décembre 2023).

Symétriquement, comme nous l'avons nous-même observé sur un concert associant une chansigneuse à un groupe de musique en tête d'affiche, la présence du chansigne ne suffit pas à faire venir un public sourd. Nous nous sommes retrouvés entre entendants, spectateurs d'une production artistique et culturelle Sourde dès lors réduite à sa dimension formelle. Nous savions bien sûr qu'une partie importante du sens nous échappait tout en goûtant la performance esthétique, mais avec le risque d'une exotisation problématique de la culture Sourde (risque potentiellement redoublé par la médiatisation de plus en plus importante du chansigne à l'adresse du grand public, de fait très majoritairement entendant).

Ce risque d'une exotisation de l'altérité sourde rejoint parfois, sans y être pourtant réductible voire même connecté, les débats, explicites ou implicites, sur la place prépondérante qu'auraient prise les chansigneur·euses entendant·es au détriment des artistes sourd·es.

Au-delà du risque d'instrumentalisation du chansigne d'adaptation, sa popularité naissante peut aussi participer d'une invisibilisation des autres formes artistiques de la culture Sourde (*Visual Vernacular (VV)*, *Deaf View/Image Art (De'VIA)*...).

Globalement, le développement des productions artistiques issues de la culture Sourde suppose qu'une place soit donnée aujourd'hui aux personnes sourdes ou malentendantes au sein des écoles de formation artistique et qu'une politique d'accompagnement à la production et à la diffusion des artistes et groupes de musicien·nes sourd·es soit mise en œuvre.

Comme l'explique Laëty Tual à propos du chansigne, « *S'il existe des ateliers, des stages et des séminaires proposés dans le cadre d'un enseignement en lien avec la LSF et/ou l'accompagnement des personnes sourdes, aucun lieu entièrement dédié à la discipline n'est recensé* » (Tual, 2024, p. 15).

Plus généralement, la question de la production et de la diffusion se pose pour l'ensemble des artistes du chansigne, des mondes sourd et entendant.

Conditions de production et de diffusion du chansigne

Le contexte institutionnel de production et de diffusion du chansigne est marqué en France par la place occupée par *IVT* dans le « *Réveil Sourd* » et par les prescriptions formées dans le cadre de la loi de 2005 (cf. chapitre I) :

- d'une part, la professionnalisation d'artistes sourd-es devenu-es chansigneur·euses est souvent d'abord passée par leur reconnaissance comme artistes de théâtre et le chansigne bénéficie encore aujourd'hui de la notoriété d'Emmanuelle Laborit, célèbre figure d'*IVT* (Schmitt, 2020) ;
- d'autre part, les structures culturelles soucieuses d'appliquer les principes d'accessibilité formalisés dans la loi de 2005, ont tendance à envisager la présence du chansigne d'adaptation sur scène, à côté des musicien·nes en tête d'affiche, comme une façon de rendre les concerts accessibles. Ce qui n'empêche pas que les « *groupes de chansigne se produisent également de manière privilégiée dans des lieux identifiants du monde sourd, au sein des réseaux associatifs et artistiques particuliers aux personnes sourdes et signantes, et plus largement au sein de festivals accueillant les personnes sourdes perçues en tant que minorité linguistique et culturelle* » (Schmitt, 2020, p 251).

La propension à envisager le chansigne comme un moyen de rendre les concerts plus accessibles, que l'on retrouve ailleurs qu'en France, a tendance à projeter hors-champ les dimensions esthétiques de cette pratique et à faire disparaître toute considération du long travail d'adaptation qu'elle engage, comme dans n'importe quel travail d'adaptation linguistique, culturelle et artistique. De ce point de vue, la situation européenne est très différente de la situation nord-américaine qui a vu converger dès les années 1990 le développement de différentes formes de chansigne (dans un contexte historique où l'éducation en langue des signes a été beaucoup moins marginalisée qu'en Europe) et l'*American with Disabilities Act* de 1990 : bien souvent aujourd'hui, le chansigne est d'emblée intégré dans l'organisation des concerts et des festivals.

L'exigence d'une pratique du chansigne sérieuse et aboutie, de quelque forme qu'elle soit, requiert un temps long et des moyens de production adéquats. Ce qui est parfois négligé par les structures culturelles qui sollicitent trop tardivement les chansigneur·euses.

L'interprète-traductrice Elodia Mottot insiste sur le travail requis pour préparer un chansigne d'interprétation (Philharmonie de Paris, 9 décembre 2023) : les membres du *Collectif Integraal* estiment qu'il faudrait idéalement environ 1500 heures de préparation en amont pour chansigner 2 heures de concert de rap – incluant l'adaptation bilingue du texte, le travail « *musichorégraphique* » (Brétéché, 2023) pour exprimer toutes les dimensions de la musique, les contacts et discussions avec l'artiste, les répétitions de la performance sur scène.

Cette évaluation du temps idéal de préparation telle qu'elle est envisagée par le *Collectif Integraal* dépend du style musical lui-même : la forme rap se caractérise en particulier par sa prosodie, dont le rythme, le tempo et le débit, souvent rapides, complexifient le travail d'adaptation. Le temps de préparation nécessaire est de fait corrélé aux caractéristiques intrinsèques des différents styles musicaux : prosodie, tempo musical, densité des paroles, durée du morceau, etc. Par ailleurs, quels que soient les styles

musicaux concernés, l'ajustement du temps de travail pour préparer la performance ne peut se faire qu'au cas par cas et directement avec les chansigneuses sollicitées.

Pour le chansigneur Igor Casas, le chansigne d'interprétation (ou d'adaptation), qui est le plus médiatisé, fait souvent l'objet d'une seule représentation, favorisée par le volontarisme de tel ou tel lieu de concert ou festival en faveur de l'accessibilité : il souligne que le coût (financier et en temps de travail) d'une telle démarche pourrait donner lieu à plus de représentations, un engagement au-delà du « *one shot* » : « *c'est dommage qu'il n'y ait pas des artistes qui s'engagent à faire toute une tournée avec la même personne au chansigne* » (table-ronde organisée lors de la journée d'étude à l'Aéronef à Lille le 31 mai 2024).

Pour un concert de chansigne d'adaptation où *Laëty* est intégrée au groupe dès le début de la création des œuvres musicales, le processus de création peut s'étaler sur une période de deux ans. L'artiste chansigneuse décrit les différentes étapes que requiert ce travail :

« Il y a une première phase de résidence avec l'auteur des chansons. Je lui propose une première intention à partir de laquelle nous échangeons. Nous nous mettons d'accord sur les significations qui seront véhiculées dans la chanson. Ensuite, intervient le coach langues des signes et nous réfléchissons à deux cerveaux sur les traits d'adaptation. Après, il y a une phase d'adaptation au rythme et aux intonations que je fais toute seule. J'envoie ensuite toutes ces propositions au coach langues des signes du projet pour réajuster à nouveau. De là, on fait une seconde résidence en associant les musiciens cette fois-ci. On travaille alors la mise en scène, on imagine les premières idées de lumière et puis le jeu des corps aussi sur scène. L'idée, c'est de proposer un concert confortable aussi bien pour les sourds que pour les entendants. Le dernier travail, c'est la création lumière parce que la langue des signes demande des choses bien particulières du point de vue de la lumière. Tout comme pour le théâtre, par exemple, il y a des choses très particulières à prendre en considération, sur le côté bien détourné, tout ça. Dans les concerts, il peut y avoir des flashes lumineux qui vont générer des ombres... Donc, il faut travailler cette dimension pour que vraiment de la tête au nombril, ça soit toujours fluide dans la lecture. Sinon, ça produit la même chose que l'utilisation d'un micro de mauvaise qualité pour un très bon chanteur... » (entretien réalisé le 9 novembre 2023).

CONCLUSION :

À partir de deux terrains d'enquête, nous avons décrit et analysé comment on tente de favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux aujourd'hui. Nous avons commencé par une étude des usages du gilet vibrant *SubPac* à Esch-sur-Alzette, dans le cadre des événements *Esch22*. Progressivement, cette enquête s'est ouverte à un second terrain situé en France. De retour à Lille, nous avons en effet eu l'opportunité de travailler avec des acteur·rices culturel·les ayant expérimenté les gilets *SubPac* et d'autres dispositifs sur un temps plus long.

La mise en perspective entre les terrains eschois et lillois nous a semblé être heuristique scientifiquement et pouvoir favoriser le partage d'expériences entre acteur·rices de terrains. Elle nous a également fait prendre conscience de l'importance de thésauriser et de valoriser les expérimentations et les résultats qui leurs sont associés afin qu'acteur·rices culturel·les, acteur·rices du champ social, acteur·rices politiques et chercheur·ses ne repartent pas à chaque fois de zéro concernant la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux.

Notre enquête ne visait pas à comprendre l'expérience musicale des personnes sourdes ou malentendantes en général, ni l'ensemble des problématiques propres à la communauté Sourde. Pour autant, chemin faisant, ces questions se sont plus ou moins invitées dans l'enquête. En effet, notre démarche postule qu'on ne peut pas analyser la participation des personnes sourdes ou malentendantes dans les événements musicaux en dehors des pratiques situées. Si bien que ce qu'il est nécessaire de prendre en compte dans l'expérience sociale et historique des personnes concernées se décide au cas par cas.

Prenant appui sur la méthode ethnographique, nous avons tenté de déployer une méthodologie située et relationnelle. Elle a consisté à enquêter *avec* les personnes concernées plutôt que *sur* elles, en partant notamment de leurs propres expériences.

La classification du handicap de « déficience auditive » englobe des réalités très différentes. La communauté Sourde a en effet forgé son identité au cours d'une histoire de violentes discriminations de ce qui fonde son unité : la langue/culture gestuelle et visuelle. Ce faisant, les Sourd·es ont développé des formes artistiques et culturelles en propre (*Visual Theatre*, chansigne, *Deaf Hop*, poésie signée, humour sourd, etc.) ; iels se sont largement opposé·es à l'idée qu'iels sont « handicapé·es » comme aux propositions biomédicales de mesurer leur degré de « déficience » et de les appareiller. Pour certains Sourd·es, les malentendant·es font partie du « monde entendant », avec lequel la communauté Sourde a un rapport social problématique. D'autres personnes sourdes – nées sans l'audition ou devenues sourdes – ne pratiquent pas la langue des signes et ne partagent pas cette culture, malgré l'expérience commune du monde qu'elles ont avec les Sourds (leur condition sensible).

Les participant·es à l'enquête recouvrent voire incarnent individuellement cette diversité des situations : ce sont des membres de la communauté Sourde, en tant qu'elles pratiquent la langue des signes, parfois même à la fois en LSF et DGS, mais elles peuvent aussi être soit appareillées soit implantées, parfois en capacité de parler de façon relativement fluide et de lire sur les lèvres. Elles sont également relativement impliquées

dans les réseaux locaux de sociabilité sourde ; certaines des personnes auprès desquelles nous avons enquêté sont même de véritables figures locales.

Dans ce contexte, la pluralité des formes de vie adossée à une histoire d'oppressions longues place la question de la confiance au cœur des relations engagées dans l'enquête. Cette question de la confiance ne se limite pas au travail de recherche, mais concerne toute démarche avec les personnes concernées.

De même que ce travail ne s'inscrit pas dans les études sur la culture sourde (sériant d'avance un certain nombre de problématiques obligées), notre perspective ne relève pas non plus de l'ingénierie techno-scientifique. Certes, il a bien fallu saisir les logiques et les cadres de fonctionnement et d'usage des dispositifs techniques vibro-tactiles mais, pour autant, l'expérience située en concert n'est pas réductible à la question des usages.

Ce que l'enquête a permis de comprendre c'est que, d'une part, le gilet vibrant *SubPac* fait résonner le corps, en amplifiant sur le mode vibro-tactile une partie des fréquences de sons diffusés lors des concerts, ce qui limite les esthétiques musicales accessibles. D'autre part, la réalité des expériences situées avec le gilet vibrant ne doit pas être confondue avec les mesures effectuées en laboratoire qui configurent la conception des technologies standardisées comme le *SubPac* (modélisant un « corps sourd » générique et une personne sourde « moyenne », qui, de fait, n'existent pas).

Les personnes qui l'essayent ressentent différemment les vibrations en fonction de leurs habitudes et expériences préalables, qu'elles soient musicales ou liées à l'usage d'autres dispositifs vibro-tactiles. Percevoir la musique comme vibration s'apprend. L'appropriation du gilet vibro-tactile, la capacité à identifier et rassembler les sensations éparses qu'il peut susciter, les savoir-faire pour faire advenir des émotions musicales, nécessitent un temps long et une pratique récurrente, comme d'ailleurs pour l'ensemble des technologies d'écoute. Pour les personnes entendantes, malentendantes ou sourdes, l'inscription des gilets vibrants dans la gamme des technologies d'écoute plus ou moins familières ne peut pas s'appuyer uniquement sur quelques rares occasions de prêt dans un festival ou lors d'un concert. Comme l'ont signalé plusieurs personnes avec qui nous avons enquêté, pouvoir prolonger l'expérience chez soi permettrait d'entraîner ses compétences pour goûter la musique avec une technologie audio-haptique. D'autres usages découverts au cours de l'enquête, dans un cadre artistique ou encore pédagogique, pointent vers des espaces d'expérience inattendus et ré-ouvrent l'imaginaire associé à ces technologies. Ils peuvent inspirer d'autres expérimentations, permettre d'éviter que le gilet vibrant soit trop souvent laissé au placard et favoriser son appropriation sociale et individuelle.

Les personnes sourdes ou malentendantes insistent aussi régulièrement sur le besoin que soient directement associées la perception visuelle et la perception vibratoire. Le cadre technique du *SubPac* et les capacités de perception sensorielle du corps humain favorisent les sonorités basses et sub-basses au détriment des octaves supérieures et des tessitures de certains instruments de musique ou de certaines voix. Or, le primat du visuel est constitutif de la culture Sourde et de l'expérience commune du monde que développent les personnes sourdes ou malentendantes, y compris du rapport à la musique. Tout indice visuel qui semble manifester tout ou partie de la dynamique musicale, sur scène ou dans le public, mais qui reste imperceptible dans les vibrations du gilet, provoque une

frustration d'autant plus forte qu'elle est vécue comme une absence, là où l'expérience avec le *SubPac* porte la promesse d'une présence plus forte, plus « immersive », *de et dans* la musique.

Les autres types de technologies audio-haptiques rencontrées lors de l'enquête s'inscrivent dans une veine plus expérimentale et ouverte que les gilets vibrants jusqu'ici commercialisés, en tentant notamment de sortir du paradigme aural. Ce faisant, quelles que soient leurs modalités propres, elles négligent le fait que les personnes sourdes ou malentendantes qui ont des habitudes musicales écoutent, de fait, des musiques audio-centrées.

Dans tous les cas, l'ensemble des technologies audio-haptiques préfigurent des expériences relativement inédites et ouvrent un nouveau champ musical : la musique est un « *faire en situation* », elle n'existe pas indépendamment des formes de médiation (techniques, corporelles) qui la font advenir dans l'ici-et-maintenant de nos expériences concrètes (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000, p. 41). Le caractère inédit de l'expérience est d'autant plus structurant quand les personnes n'écoutent pas habituellement de musique : l'expérimentation avec ces technologies constitue alors une entrée initiatique dans la musique, qui pourra peut-être être prolongée en continuant d'apprendre à la ressentir avec les vibrations.

Ces technologies audio-haptiques peuvent également devenir une prise ou un prétexte à la rencontre par-delà la question musicale. Les expérimenter à plusieurs est aussi souvent l'occasion de discuter de ce que les un·es et les autres ressentent, de partager à propos de la musique et d'autres pratiques et expériences.

Certes, s'équiper du gilet vibrant invite à focaliser son attention sur ses propres sensations et ré-individualise l'expérience du concert. Mais ce cadre d'usage s'organise en général à l'échelle d'un petit groupe situé, en particulier pour les personnes sourdes ou malentendantes. Ce faisant, il favorise la formalisation ensemble de ces sensations, la discussion ouverte de ce que l'expérience musicale vibro-tactile fait, le partage d'affects dans l'ici-et-maintenant de l'événement. En quelques sortes, l'expérience devient plus commune, même si cette communauté d'expérience reste éphémère.

Quand ces technologies ne sont pas exclusivement adressées aux personnes sourdes ou malentendantes, cela ouvre la possibilité d'une articulation entre expériences sourdes et entendantes (entre les différents publics ou entre artistes et publics). Certes les technologies audio-haptiques portent la promesse d'une immersion complète dans la musique qui est difficilement tenable. Mais, expérimenter le gilet vibrant pour la première fois ouvre *a minima* la possibilité d'une perception renouvelée du son par la vibration tactile, que celle-ci suscite déception ou enthousiasme (l'enquête montre que, souvent, l'enthousiasme suscité par le jeu avec la technologie lors du premier test, s'étiole au fur et à mesure des expériences accumulées). Si bien que l'expérience depuis laquelle il est possible de faire cette expérimentation ne présuppose aucune incapacité qui marquerait une différence notoire, mais plutôt une capacité partagée, d'abord structurée par le sens du toucher, à exercer sa propre perception du son.

Ce que nous avons ainsi saisi des pratiques musicales équipées invite donc à ne pas se satisfaire des dispositifs technologiques livrés clefs en main, tout en prenant au sérieux

les espaces nouveaux d'expérimentation qu'ils ouvrent. Mais restreindre la focale à ce qui s'expérimente avec les technologies audio-haptiques pourrait tout simplement être vain. Car, en effet, les promesses associées à ces technologies portent le risque de faire disparaître du champ de vision l'ensemble du travail requis pour favoriser la participation pleine et entière, libre et autonome, des personnes sourdes ou malentendantes.

Cette participation suppose, tout d'abord, de prendre en compte l'ensemble du parcours et des pratiques associées aux sorties culturelles. Une approche plus holistique de la sortie combine à la fois des dispositifs technologiques ajustés aux publics, sourds ou malentendants, et des médiations humaines. Elle requiert un travail de recueil de l'ensemble des besoins spécifiques des publics en amont de l'événement, des formes de communication préalable qui s'inscrit dans les réseaux de confiance des personnes concernées, des modalités d'accueil et d'hospitalité adéquates tout au long de l'événement.

Le cadrage institutionnel de l'accessibilité et les contraintes multiples auxquelles font face les structures culturelles portent le risque de s'en tenir à la promesse des dispositifs livrés clef en main : imaginer que le *SubPac* peut être utilisé seul et qu'il suffit à cocher la case accessibilité. Ce risque est aussi de rendre plus précaire tout le travail invisible de l'ensemble du tissu relationnel, ces bénévoles et professionnelles du *care*, qui atténue l'isolement des personnes sourdes (interprètes en LS, associations sourdes, associations de parents d'enfants sourd·es, acteur·rices du champ socio-médical, centre social dédié, etc.). Un maillage social qui est aussi un monde interstitiel où se sont développées des compétences, des savoirs et des savoir-faire très denses. Or, la relation de confiance avec les personnes concernées, leurs familles et ami·es, ne peut se tisser qu'à partir d'un travail continu avec les acteur·rices locaux·ales des mondes sourds ou malentendants.

De fait, les situations locales sont très différentes et dépendent largement de la présence au long cours d'institutions éducatives pour les jeunes sourd·es, de cadres de travail adaptés, de lieux dédiés aux associations sourdes, etc. Cette complexité invite, au cas par cas, à enquêter empiriquement sur les diverses géographies sourdes et à prendre le temps de connaître le tissu relationnel qui fait tenir le monde sourd localement, mais aussi à repérer et à prendre appui sur les associations ayant développé une expertise sur les questions d'accessibilité et d'inclusion.

Tisser des relations de confiance avec les réseaux sourds locaux peut également consister à inclure autant que possible des personnes concernées au sein des équipes professionnelles et bénévoles.

La forte visibilisation des dispositifs technologiques livrés clef en main fait également sortir du champ d'attention les pratiques musicales, les pratiques musiciennes et les bricolages amateurs des personnes sourdes ou malentendantes pour goûter la musique, alors qu'ils constituent des pratiques ancrées à partir desquelles pourraient s'inventer des formes ajustées de dispositifs de participation.

Nous n'avons pas pu enquêter sur cette inventivité des amateur·rices de musique, mais elle pourrait être une ressource pour imaginer des dispositifs et des conditions de concert hors du cadre des propositions technologiques devenues standards. Nous n'avons pas non plus enquêté plus globalement sur l'expérience musicale et les pratiques musiciennes des

personnes sourdes ou malentendantes : la littérature scientifique à ce sujet ne permet pas encore d'avoir une représentation sociologique aboutie de l'ensemble des activités qui les structurent, ni de l'évolution des pratiques musicales des personnes concernées.

L'étude nous a permis également de saisir l'importance de tenir ensemble la question de l'accessibilité de la culture pour les personnes sourdes ou malentendantes et la question de la place accordée aux productions artistiques issues de la culture Sourde dans les structures culturelles. Considérer pleinement ces créations décale la question de l'accessibilité vers celle des pratiques culturelles des personnes concernées et ouvre la question de la participation à la programmation artistique.

De fait, la panoplie des propositions destinées à favoriser l'accessibilité musicale ne peut pas rivaliser avec le chansigne ni avec la programmation d'un groupe de musiciens sourds. Le fait que des pratiques artistiques sourdes existent et constituent un point d'ancrage et de relation (pourtant évident) est souvent négligé. Or, la participation pleine et entière, culturelle et citoyenne, des personnes Sourdes inclut une politique d'accompagnement des musiciens sourds, la prise en compte du chansigne, de ses formes plurielles comme de ses conditions de production et de diffusion. Cela nécessite de conférer une vraie place sur scène aux différentes formes de chansigne. Reléguer les artistes chansigneur·ses au rôle de traducteur·rices porte le risque d'instrumentaliser le chansigne comme simple outil d'accessibilité et d'exotiser l'altérité sourde, lors de concerts où le public entendant est très souvent extrêmement majoritaire.

L'enquête nous a permis de comprendre qu'il n'y a pas de modèle unique à suivre pour favoriser la participation des personnes sourdes ou malentendantes aux événements musicaux. Les risques de standardisation se trouvent autant du côté des technologies présentées comme des solutions magiques que des recettes toutes faites qui empêchent de repérer des initiatives plus « bricolées » mais souvent plus ajustées, d'enquêter sur les diverses géographies de la communauté sourde et de prendre le temps de connaître le tissu relationnel qui fait tenir localement le monde sourd et ses rapports avec le monde entendant.

BIBLIOGRAPHIE

Bedoin Diane, « Une ethnographe entendante dans le « monde des sourds » : conditions d'enquête auprès d'enfants sourds signeurs », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. 45, n° 4, 2012, p. 15-33.

Bedoin Diane, *Sociologie du monde des sourds*, Paris, La Découverte, 2018.

Benvenuto Andrea, « Surdité, normes et vie : un rapport indissociable », *Empan*, vol. 83, no. 3, 2011, p. 18-25.

Benvenuto Andrea et Didier S guillon (dossier coord. par), « Surdités, langues, cultures, identités : recherches et pratiques », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, n 64, 2013/4.

Brétéché Sylvain, « Du corps en-lieu. Phénoménologie et « expérience musicale Sourde » », in Christine Esclapez (dir.), *Ontologies de la création en musique* (vol. 3), Paris, l'Harmattan, 2014, p. 21-48.

Brétéché Sylvain, *L'Incarnation musicale. L'expérience musicale sourde*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par Christine Esclapez et Jean Vion-Dury, Université d'Aix-Marseille, 2015.

Brétéché Sylvain, « L'écoute encorpor e, ou l'émergence du sensible. De la corpauralité à l'écoute musicale sourde », in Xavier Hautbois *et al.* (dir.), *L'émergence en musique. Dialogue des sciences*, Le Vallier, Delatour France, 2019.

Brétéché Sylvain, « L'expérience musicale au prisme de la *surdité* », colloque *Au-delà du son : surdités et expériences musicales*, Philharmonie de Paris, 8-9 décembre 2023.

Briceno Alban, « la « corpauralité » comme point de départ d'un nouveau système musical », in *ASTASA* [revue en ligne], 2021.

Briceno Alban, *De la musique vibrotactile pour une expérience également partagée entre individus sourds et non sourds*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par Christian Haeur et co-encadrée par Laurent Sparrow, Université de Lille, 2024 : <https://pepite-depot.univ-lille.fr/LIBRE/EDSHS/2024/2024ULILH044.pdf>

Cantin Yann, « A la conquête d'un continent : les sourds et la musique au XIXème siècle », colloque *Au-delà du son : surdités et expériences musicales*, Philharmonie de Paris, 8-9 décembre 2023.

Christophe Thibault et Negrel Nathalie, « Construire un « point de vue ex-situé » », *Sciences de la société* [En ligne], 108 | 2021, mis en ligne le 30 janvier 2025.

Comat Iona, « Territoire-réseau et nouveau « pays sourd ». Pour une approche géographique de la construction de l'identité sourde contemporaine », in Charles Gaucher et Stéphane Vibert (dir.), *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 163-190.

Dalle-Nazébi Sophie et Lachance Nathalie, « Reconstruction moderne de réseaux de sourds et constructions identitaires », in Charles Gaucher et Stéphane Vibert (dir.), *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 117-148.

Darrow Alice Ann, « The role of music in deaf culture: deaf students' perception of emotion », in *Journal Of Music Therapy*, 43(1), 2006, p. 2-15.

Debruyne François, « Faire et (se) défaire (d') une expérience publique de l'écoute », *Culture & Musées*, n° 25, 2015, p. 69-93.

Delaporte Yves, 1998, « Le regard sourd. Comme un fil tendu entre deux visages », *Terrain*, n°30, p. 49-66.

Delaporte Yves, *Les sourds, c'est comme ça*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.

Delisle Jean, *La traduction en citations*. Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 2007.

Djakouane Aurélien, « La carrière du spectateur », *Temporalités*, 14, 2011.

Friedner Michele et Helmreich Stefan, « Sound Studies Meets Deaf Studies », *Senses & Society*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 72-86.

Gaucher Charles, *Ma culture c'est les mains, la quête identitaire des sourds au Québec*, Québec, P.U. de Laval, 2009.

Gaucher Charles et Vibert Stéphane (dir.), *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

Goffman Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Gouvernement du Luxembourg, *Projet de loi du 20 juin 2017 modifiant la loi du 24 février 1984 sur le régime des langues* : <https://gouvernement.lu/dam-assets/fr/actualites/articles/2017/06-juin/29-reconnaissance-langues-signes/Projet-de-loi- FR .pdf>, Site du Gouvernement du Luxembourg, 2017.

Haraway Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, 1988, p. 575-599.

Hénault-Tessier Mélanie, Thibault Christophe et Negrel Nathalie, « Sourds et malentendants comme publics de la musique. Le statut ambigu des technologies numériques dans une démarche d'accessibilité », *tic&société*, vol. 12, n° 2, 2018, p. 75-102.

Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie et Gomart Emilie, *Figures de l'amateur*, Paris, La documentation française, 2001.

Hutchins Edwin, *Cognition in the wild*, Cambridge, MIT Press, 1995.

Jacquet-Alexandre Nine, *L'accessibilité pour les sourds pensée par les professionnels des structures culturelles : Tentatives, cheminement et apprentissages*, mémoire de 2ème année du Master Culture et communication sous la direction de Juliette Dalbavie et de François Debruyne, Université de Lille, 2021.

Lane Harlan Lawson, *The Deaf Experience: Classics in Language and Education*, London, Harvard University Press, 1984.

Lane Harlan Lawson, *Quand l'esprit entend : histoire des sourds-muets*, Paris, Odile Jacob, 1991.

Le Capitaine Jean-Yves, « L'inclusion n'est pas un plus d'intégration : l'exemple des jeunes sourds », *Empan*, vol. 89, no. 1, 2013, p. 125-131.

Leisendorf Alice, *Identité sourde et implant cochléaire. Vers une identité sourde plurielle*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2019.

Maisonneuve Sophie, *L'invention du disque. Genèse des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

Maisonneuve Sophie, « L'économie de la découverte musicale à l'ère numérique Une révolution des pratiques amateurs ? », *Réseaux*, n° 213(1), 2019, p. 49-81.

Ministère de la Famille, des Solidarités, du Vivre ensemble et de l'Accueil du gouvernement luxembourgeois, *Plan d'action de mise en œuvre de la Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées 2012-2017*, <https://mfsva.gouvernement.lu/fr/publications/plan-strategie/handi.html>, Site du Gouvernement du Luxembourg, 2020.

Minot Anne (dir.), *Accessibilité et spectacle vivant. Guide pratique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication / Cemaforre, 2009.

Mottez Bernard, *Les sourds existent-ils ?* textes réunis et présentés par Andréa Benvenuto, Paris, l'Harmattan, 2006.

Padden Carol & Tom Humphries, *Deaf in America. Voices from a culture*, Harvard University Press, 1990.

Paté Arthur, d'Alessandro Nicolas, Gréciet Audrey, Bruggeman Clémence, « Touch The Music: Displaying Live Music into Vibration », in Charamlampos Saitis, Ildar Farkhatdinov, Stefano Papetti (eds), *Haptic and Audio Interactive Design*, 11th International Workshop, HAID 2022, London, UK, August 25–26, Proceedings, 2022, p.3-13.

Patiño-Lakatos Gabriela, « La musique à l'épreuve de l'élève sourd. Rapport au sonore et relation à l'autre dans un dispositif de médiation sonovibrotactile », *Cliopsy*, 26, 2021, p. 39-56.

Roussel Véronique et Bertin Fabrice, « Les élèves sourds, exclus de l'école ? Un cas particulier d'accès au savoir », *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, n° 56, 4ème trimestre 2011, p 229-237.

Sacks Oliver, *Des yeux pour entendre. Voyage au pays des sourds*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Schmitt Pierre, « De la musique et des sourds. Approche ethnographique du rapport à la musique de jeunes sourds européens », dans Talia Bachir-Loopuyt *et al.* (dir.), *Musik – Kontext – Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik / Musiques, contextes et savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.

Schmitt Pierre, *Signes d'ouverture. Contribution à une anthropologie des pratiques artistiques en langue des signes*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, dirigée par Brigitte Derlon, EHESS, 2020.

Shusterman Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Éditions de l'Eclat, 2007.

Timmermans Nina, « Le statut des langues des signes en Europe », Rapport élaboré en coopération avec le Comité pour la réadaptation et l'intégration des personnes handicapées (CD-P-RR), Éditions du Conseil de l'Europe, juin 2005.
<https://rm.coe.int/16805a2a1b>

Tual Laëty, *Sur les routes du chansigne*, livre Format interactif, 2024.

Vennetier Soline et Andrea Benvenuto, « L'implant cochléaire entre technique, éthique et politique », *Grief*, vol. 3, no. 1, 2016, p. 36-48.

Viole Benoît, « Nouvelles dimensions de l'identité sourde », in Charles Gaucher et Stéphane Vibert (dir.), *Les Sourds : aux origines d'une identité plurielle*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 149-161.

Weeks Peter, « Performative error-correction in music: A problem of ethnomethodological description », *Human Studies*, 25, 2002, p. 359-385.

Zaffran Joël (dir.), *Accessibilité et handicap. Anciennes pratiques, nouvel enjeu*, Presses Universitaires de Grenoble, 2015.

Zask Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, 2011.

Journées d'études, communications et productions scientifiques réalisées dans le cadre de cette enquête :

* **31 mai 2024** : organisation d'une journée d'études interdisciplinaire intitulée « *Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion* » et dédiée au projet MUSIMITEX en collaboration avec l'Aéronef, Scènes de Musiques Actuelles à Lille.

Cette journée d'études avait pour objectif d'interroger, de mettre en perspective et de partager diverses formes d'expérimentations avec les personnes sourdes pour favoriser leur participation aux événements musicaux. Elle visait à questionner conjointement les situations de vulnérabilité, les présupposés des innovations technologiques et leurs conséquences réelles. Les participant.e.s visées étaient à la fois les chercheurs et chercheuses intéressés, les personnes concernées, les structures des champs social, sanitaire et culturel. Elle a été co-portée par l'équipe MUSIMITEX (laboratoires GERiiCO, SCALab et CEAC de l'Université de Lille / projet émergent MESHS) et par la Scène de Musiques Actuelles lilloise l'Aéronef. https://www.meshs.fr/page/Musique_Surdite
Cette journée a été pensée pour être la plus accessible possible aux personnes sourdes ou malentendantes tout en faisant place aux productions artistiques issues de la culture Sourde (un concert chansigné a clôturé la journée).

Recherches et obtentions de financements : Fondation de l'Université de Lille, Laboratoires GERiiCO, SCALAB, CEAC, AAP SOUTIEN SCIENTIFIQUE PONCTUEL de la MESHS, Ville de Lille dans le cadre du Printemps de l'accessibilité...

Mise en accessibilité de la journée : présence d'interprètes en Langue des Signes Française, transcription en temps réel de la parole, mise à disposition de boucles magnétiques portatives pour les personnes malentendantes non signantes...

Réalisation de supports de communication accessibles et ajustés aux publics concernés :

- conception et réalisation d'une capsule vidéo en LSF, sous-titrée et avec voix off en collaboration avec le master Interprétariat LSF et le service audiovisuel de l'Université de Lille,
- conception et réalisation d'un site web accessible hébergé sur le site de l'Université de Lille et destiné à thésauriser les données de la journée : <https://musikinclusion.univ-lille.fr>
- conception et réalisation d'un aftermovie de la journée sous-titré et en LSF + captation des conférences (avec sous-titrage et LSF)

* **Samedi 27 mai 2023** : organisation de la journée de restitution du volet eschois du projet MUSIMITEX, en collaboration avec Céline Schall, Chargée d'études et de formations au Service Culture de la Ville d'Esch-sur-Alzette et Sabrina Collé, directrice du *Hörgeschädigten Beratung SmH* (service proposant des prestations diversifiées aux personnes avec un handicap auditif que ce soit au point de vue social, médical, financier, légal, dans le cadre du travail, de la formation, de la famille...).

Mise en place de 3 ateliers pour expérimenter la musique autrement : chansigne, gilets vibrants et atelier Percevoir La Musique Différemment proposé par l'association *Vedanity affair*.

Réalisation de supports de communication accessibles et ajustés aux publics concernés : Conception (en amont de la journée) d'un livret en FALC (Facile à Lire et à Comprendre) traduit en allemand présentant les principaux résultats de l'enquête et à destination des personnes sourdes ou malentendantes ; réalisation d'une vidéo en langue des signes allemand présentant la journée.

Mise en accessibilité de la journée : traduction des échanges en Français-Allemand/Allemand Français, transcription par reconnaissance vocale et surtitrage en allemand, interprétariat en DGS (Langue des signes allemande) pris en charge et assurés par le *Hörgeschädigten Beratung SmH*.

* Dalbavie Juliette, Debruyne François (2024), « Comment tente-t-on aujourd'hui de rendre les événements musicaux accessibles aux personnes sourdes ou malentendantes ? », Introduction de la journée d'études « *Au-delà des oreilles : musique, médiation, inclusion* », vendredi 31 mai 2024, l'Aéronef, Lille.

* Dalbavie Juliette, Debruyne François (2023), « Enquête sur les gilets vibrants et l'expérience musicale des personnes sourdes ou malentendantes », Workshop « Faire face à la vulnérabilité épistémique : entre recherche-action et recherche création » organisé par Cécile Lavergne, Sequoya Yiaueki, Elodie Réquillart (Université de Lille, STL UMR 8163 /Université d'Artois, Textes et Culture, UR 4028), mercredi 6 décembre 2023, La Condition Publique, Roubaix.

* Dalbavie Juliette, Debruyne François, Jacquet-Alexandre (2023), « Faire l'expérience de la musique : du gilet vibrant à l'inclusion des personnes sourdes ou malentendantes dans la culture », Journée d'étude autour du projet RES-SENTIR / OP DE TAST, Recherche-action autour des médiations sensorielles dans le domaine culturel (ou Comment concevoir des outils et/ou des parcours de médiation culturelle non contraints par des problématiques liées à la langue, à un handicap physique, mental ou sensoriel), organisée par 50° nord - 3° est / pôle arts visuels Hauts-de-France & territoires transfrontaliers, jeudi 23 novembre 2023, Fresnoy, Lille.

* Dalbavie Juliette, Debruyne François, Jacquet-Alexandre (2023), « Retours d'étude : de l'usage des gilets vibrants *SubPac* à l'inclusion des personnes sourdes ou malentendantes », journée d'étude professionnelle « Pulsations #3 », le rendez-vous Culture-Santé-Handicap dédiée à la culture accessible, organisée par la DRAC Hauts-de-France, le Bureau d'Inspirations Partagées Arts et Santé Hauts-de-France et l'association Signes de sens, vendredi 2 juin 2023, Auberge de Jeunesse Stéphane Hessel, Lille.

* Dalbavie Juliette, Debruyne François, Jacquet-Alexandre Nine (2023), « Du gilet vibrant à l'inclusion des personnes sourdes ou malentendantes dans la culture », restitution et discussion des premiers résultats d'enquête dans le cadre de la journée d'étude L'inclusion des personnes sourdes ou malentendantes dans la culture, samedi 27 mai 2023, Ariston, Esch-sur-Alzette.