

PRÉ-RAPPORT

Christine ESCLAPEZ (PU, Université d'Aix-Marseille)

1/11/2024

Thèse Spécialité Musicologie présentée par **Alban BRICENO**

*De la musique vibrotactile pour une expérience également partagée entre individus sourds et non sourds.
Conception et étude d'un nouveau principe de composition*

Sous la direction de **Christian HAUER** et la codirection de **Laurent SPARROW**

Université de Lille

École doctorale 473 Sciences de l'Homme et de la Société (EDSHS)

ULR 3587 Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC)

UMR CNRS 9133 Sciences Cognitives et Sciences Affectives (SCALab)

*

La thèse de M. Alban Briceno se présente sous la forme d'un volume de 468 pages (de texte plein), adoptant les principes de la recherche académique. Le texte est structuré en trois grandes parties : **(1)** Musique, surdité(s), sourds : cadre théorique et état de l'art, **(2)** *Codage musical* de stimuli vibrotactiles et **(3)** contribution expérimentale.

À cela, et selon les normes en vigueur, sont ajoutés une introduction et conclusion ainsi qu'un appareil documentaire et critique (liste des acronymes, références bibliographiques et Annexes). Chacune des trois parties comporte 3 ou 4 chapitres (eux-mêmes sous-structurés), équilibrés et bien menés. De l'ensemble, émane une solidité *architecturale* : le discours est maîtrisé ; la méthodologie de la recherche fondamentale et appliquée également.

L'ensemble du texte forme ainsi une argumentation parfaitement conduite : une écriture claire et précise ainsi qu'une mise en forme correspondant parfaitement aux attendus de la recherche scientifique. Les références bibliographiques sont nombreuses et constituent un appareil documentaire de toute importance pour le champ interdisciplinaire principal qui est celui des recherches, situé entre musicologie appliquée et sciences cognitives et affectives. À noter que le mémoire de thèse est particulièrement bien « fabriqué » : renvois interactifs, synthèses régulières ou clarification conceptuelle participent à la prise en compte du lecteur dans le processus même de lecture du document – y compris quand ladite lectrice n'est pas spécialiste de certains des domaines étudiés.

L'introduction de la thèse est forte, présentant une problématique générale claire (celle du partage de la musique entre communautés sourdes et non sourdes – ou pour le dire autrement, celle du partage de la diversité de nos écoutes du monde), ainsi qu'une explication convaincante de la mise en place d'une approche expérimentale de la question de recherche : Dans quelle(s) mesure(s) la musique vibrotactile pourrait-elle être une voie alternative pour la création musicale partagée ?

La posture de recherche s'oriente vers plusieurs enjeux : partir de l'expérience musicale sourde (les sourds comme *musiqueurs*), valoriser l'accessibilité à la culture « pour tous », favoriser l'accès des personnes sourdes à l'expérience musicale, penser et élaborer un dispositif d'écoute (et de composition ?) inclusif. Revendiquer également une musicologie interdisciplinaire, dialoguant avec de nombreuses disciplines (Anthropologie, Histoire, Sociologie, Philosophie, Sciences médicales, Sciences cognitives et Sciences affectives ou Interaction Homme-Machine/IHM). Cette pluridisciplinarité est surtout incarnée par un croisement interdisciplinaire entre Musicologie et Sciences cognitives/affectives et conduit à un protocole expérimental : comparaison d'expériences partagées entre personnes sourdes et non sourdes, mais aussi présentation d'un nouveau principe de composition musicale vibrotactile et de ses principaux paramètres musicaux et sonores.

Enfin, et cette posture est suffisamment peu fréquente du point de vue de la recherche fondamentale et appliquée qu'elle mérite d'être signalée : le doctorant assume sa « situation » quasi anthropologique (étique/éthique ?) et revendique sa participation comme *apprenant* de son « objet de recherche ». Ainsi, page 4, comme un manifeste :

(...), la posture adoptée tout au long de la préparation de ce présent travail de thèse de doctorat est celle d'un musicologue entendant dénué d'expérience initiale des réalités cliniques, sociales ou culturelles des sourds. C'est pourquoi, dans ce sillage, notre démarche ne vise donc pas à se substituer aux sourds pour décrire ce qu'est la musique pour eux, mais plutôt d'apprendre de leur vécu musical à travers leurs savoirs – rapportés a posteriori par la littérature scientifique – afin de mieux comprendre, du point de vue musicologique, les limites de nos conceptions dominantes actuelles.

Chaque partie du mémoire de thèse aborde de façon méthodique et particulièrement documentée la problématique de recherche.

La Partie 1 (composée de 3 chapitres) constitue le cadre théorique de référence. Conçu comme un réservoir de concepts historicisés, le cadre théorique permet progressivement à Alban Briceno de consolider la problématique et la question de recherche associée. De l'ambivalence de la condition sourde souvent inféodée à des normes « audiophoniques » dominantes à l'altérité sourde. De l'histoire de la surdité au « Réveil Sourd ». De l'accès à la musique hors de toute forme de discrimination culturelle à la prise en compte de la réalité sourde de façon à « en être à l'écoute » (p. 130). De cette écoute à la cartographie des multiples pratiques artistiques sourdes (dont le *chansigne* ne constitue qu'une part). La partie 1 trace avec discernement et compétence la situation quasi anthropologique des recherches, leur site natif : la condition sourde non plus comme altérité mais comme partie intégrante de la diversité des écoutes musicales.

La Partie 2 (composée de 4 chapitres) déplace les considérations historiques, artistiques (et musicologiques?) vers les apports des Sciences cognitives (et actualités des disciplines associées). Second temps d'un état de l'art élargi où Alban Briceno fait preuve, là encore, d'attention didactique et de précision. Même si l'évaluatrice de ce pré-rapport avoue son incompetence en la matière qui ne lui permet pas de juger de la validité des présentations et explications, elle notera tout de même que le discours est pertinent, la logique facilement accessible et que les sources convoquées sont internationales, actuelles et semblent particulièrement exhaustives. De cette partie, on notera progressivement au fil des explications un retour vers la problématique musicologique qui est au cœur de la thèse (dès 4.2.4) : la modalité vibrotactile se présenterait comme une modalité pertinente pour construire une expérience partagée de la musique. Le chapitre 5 (3^e chapitre de cette seconde partie) aborde le champ proprement interdisciplinaire qui sous-tend les travaux, champ encore en émergence, plein de promesses aussi bien théoriques que pratiques : celui des *Musical Haptics*. Enfin le chapitre 7 (4^e chapitre, *ibid.*) introduit la question de la *composition trajectorielle* de *stimuli vibrotactiles*, qui sera au cœur de la comparaison des protocoles exploratoires (Partie 3). Cette introduction permet de faire le tour des possibilités actuelles des technologies audio-tactiles et présente la musique vibrotactile comme une voie alternative pour la création musicale partagée (p. 300). La sous-section 7.2 tend à définir le principe de composition trajectorielle qu'Alban Briceno souhaite étendre à tous (sourds et non sourds) pour fonder une « participation sociale égalitaire » (p. 302). La composition trajectorielle est envisagée à l'aune d'une écriture spatiale puisant dans l'héritage des musiques électroacoustiques, productrice d'une mélodie d'espace (p. 303) et catégorisée par différents paramètres (p. 303-305).

La Partie 3 fait office de partie exploratoire : mise en place de protocoles, de collecte de données et de leurs mesures, comparaison de deux situations expérientielles croisant les retours de personnes sourdes et non sourdes (protocole 1 : écoutes avec gilets vibrants/ protocole 2 : écoutes avec stimuli vibrotactiles – séquences d'écoutes de *vibetracks*). Les résultats tendent à révéler la plus grande pertinence du second protocole d'écoute vis-à-vis de la perception des émotions et du rapport incarnée à la musique ou, plutôt, aux artefacts d'écoute (*vibetracks*).

La conclusion de la thèse (bilan et perspectives) est bien conduite. Elle trace des perspectives d'application et de développement futurs tout à fait convaincants. Il est d'ailleurs à noter que le dispositif d'écoute (protocole 2) inventé par le doctorant est un prototype qui fait l'objet d'une déclaration d'invention.

La thèse présentée à soutenance par Alban Briceno est une thèse de toute importance pour la communauté sourde, pour le rapprochement de nos écoutes communes mais aussi pour la musicologie systématique et son déploiement actuel et international. Interdisciplinaire, accueillante et inclusive, la discipline musicologique dépasse, ici, les catégories convenues, c'est-à-dire toute forme d'essentialisme fixant ce que devraient être la musique ou l'écoute normées. Prônant la diversité des formes d'écoute ainsi que l'accessibilité « universelle » à l'expérience musicale, le discours proposé est un discours éthique traversé par une profonde volonté de partage et de construction d'un bien commun : celui du corps musicien qui nous rassemble au-delà de nos diversités et différences.

Certains points abordés dans la thèse mériteront, pourtant, d'être éclaircis ou discutés lors la soutenance dont la tenue ne fait aucun doute. Il est à noter que ces remarques se situent exclusivement du point de vue musicologique et esthétique.

-Il semble dans l'introduction (et ceci se vérifie lors de la lecture du document) qu'un glissement s'opère entre pluridisciplinarité et interdisciplinarité. Où prend concrètement forme l'interdisciplinarité convoquée par les recherches entreprises ? Comment opère-t-elle ? Quelle est la posture du doctorant (musicologue) vis-à-vis de l'interdisciplinarité ? Une dimension transdisciplinaire n'est-elle pas aussi présente dans les recherches ?

- Si l'introduction ouvre une piste épistémologique innovante, c'est-à-dire l'intégration du « point de vue » du musicologue qui souhaite apprendre de l'expérience sourde, le texte ne remplit pas cependant cette intention. Présentant souvent les données (historiques, contextuelles, théoriques, scientifiques, etc.) de façon distante, la forme du document tend à évacuer le point de vue du musicologue, au sens le plus géographique du terme. Celui-ci mériterait d'être clarifié : quelle est la situation du doctorant du point de vue de la condition sourde ? de la langue des signes ? du point de vue de l'apport scientifique des recherches en Sciences cognitives/affectives ? du développement du dispositif d'écoute ? de la composition des *vibetracks* ? de la conduite collaborative des protocoles exploratoires ? etc. En d'autres termes, quel est l'*atelier* du chercheur dont on devine les multiples compétences ? Pourquoi, par exemple, ne pas débiter la thèse par la présentation plus explicite de ce « point de vue » évoqué dans l'introduction comme posture épistémologique de la démarche de recherche ? Si le lecteur peut le reconstituer patiemment par les liens internet mis à disposition ou grâce à certaines précisions apportées par Alban Briceno au fil de l'argumentation, il est dommage que ce « point de vue » ne soit pas exposé de façon plus ferme, comme fondement épistémologique, et méthodologique. Comment situer les travaux entrepris ? Rejoignent-ils uniquement la recherche fondamentale ou appliquée ? Ont-ils aussi à voir avec la recherche-développement ou même la recherche-crédation ? Il y avait là de belles perspectives d'innovation méthodologique et épistémologique discutant de l'interaction du chercheur avec son « objet » de recherche, du dialogue entre méthodes, ou de la négociation conceptuelle entre disciplines.

-Du point de vue musicologique, une discussion sur les musiques audiotactiles aurait été utile. Voir par exemple les travaux (pour le jazz) de Vincenzo Caporaletti médiatisés en France par Laurent Cugny (2009). Cette référence (et d'autres) aurait permis de fonder musicologiquement la place du corps, et donc la médiation somatique comme une réalité musicale historique et stylistique, traversant l'ensemble des musiques du monde. L'écoute somatique (aurale et incarnée) est ainsi une autre façon d'envisager l'écoute des musiques (de *toutes* les musiques). En effet, la réalité musicale (même la plus diverse) comporte deux *faces* : une face architectonique (par sa propension à être notée, transcrite ou représentée) ; une face processuelle, *granuleuse* (comme forme en mouvement, convoquant les corps dans la fabrique même du son et de son écoute).

-Le terme de *composition trajectorielle* serait, également, à raccrocher à un arrière-plan musicologique. Sa présentation et son traitement font l'objet de peu de développements musicologiques et esthétiques. Si l'analyse des musiques électroacoustiques est évoquée (très partiellement), il y aurait eu matière à développer un état de l'art complet en la matière. L'auteur de ce pré-rapport pense, par exemple, aux travaux sur les UST (Unités Sémiotiques Temporelles) - anciens mais toujours aussi commentés et appliqués. Pour la présentation des profils vibrotactiles ou celle de leurs paramètres, cette référence était incontournable.

De ce fait, le texte omet de discuter esthétiquement cette notion de « composition trajectorielle » et notions associées. Dans quelle(s) mesure(s) la composition de *vibetracks* peut-elle se rapprocher de l'écoute de la réalité musicale (elle aussi revendiquée comme importante pour la conduite de la recherche) ? Comment la temporalité musicale d'une unité discursive donnée peut-elle être simulée par des stimuli (séquences de matériaux) ? Quels sont les rapports entre *codage trajectoriel* et *composition trajectorielle* ? Entre les lignes des questions posées, se joue la question essentielle de la réalité musicale en *live* face aux artefacts de laboratoire. Sans opposer les deux, il aurait été attendu de la part d'un musicologue de discuter ces différents plans et de préciser dans quel sens entendre exactement la notion de *composition trajectorielle* au regard de la notion de *composition musicale* (ou sonore ?) ou comment comprendre esthétiquement et musicalement les *vibetracks* utilisés dans l'expérience (protocole 2), etc. Il est à noter (et sauf erreur de la part de l'évaluatrice) que les extraits (protocole 1) et les *vibetracks* (protocole 2) n'ont pas été donnés à entendre.

-Enfin, il serait intéressant pour des recherches futures d'aborder les territoires de l'écosophie sonore (Barbanti, *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écosophie sonore*, 2023) reposant sur les trois écologies de Guattari : environnementale, sociale, mentale. Si le terrain d'application des recherches semble se focaliser sur l'environnement actuel des ICC, des scènes et des technologies – une perspective pourrait nourrir la réflexion en l'orientant vers les questions de l'écoute commune (et non forcément universelle. D'ailleurs, à quelles conditions « le « tout à tous » est-il réellement universel ?), de l'écoute diverse du monde, de la multimodalité de nos façons de faire sens : du voir à l'écouter, de l'entendre au regarder. De ce point de vue-là, une section semble manquer dans le document entre la Partie 3 et la conclusion : celle de l'interprétation des résultats qui est souvent le lieu pour dégager (après la collecte des données et leur « mesure ») des perspectives transdisciplinaires, d'autant plus que les recherches prônent un dialogue entre cultures scientifiques et non uniquement entre disciplines.

Ces remarques mettent en évidence la richesse des travaux entrepris, leur importance théorique et pratique. Si l'évaluatrice regrette que l'interdisciplinarité se repose pas toujours sur une disciplinarité plus solide, elle loue la qualité des recherches, leur originalité, mais aussi leur envergure, ainsi que leur actualité et leur portée internationale.

L'avis pour porter cette thèse à soutenance est donc très favorable.

Christine ESCLAPEZ
