

## Techniques rythmiques et mélodiques de la musique en langue des signes

### *Rhythmic and Melodic Techniques of Music in Sign Language*

Anabel Maler

Volume 32, numéro 3, 2022

Créativité musicale et situations de handicap

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095187ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095187ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Maler, A. (2022). Techniques rythmiques et mélodiques de la musique en langue des signes. *Circuit*, 32(3), 11–25. <https://doi.org/10.7202/1095187ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, je soutiens que la surdité n'est pas un déficit pour l'expérience musicale ; elle est plutôt une source de capacité musicale. Je le fais en résumant certaines des différentes techniques utilisées par les musicien-ne-s Sourde-s qui créent de la musique dans une langue signée. Je me concentre sur la façon dont les musicien-ne-s signant-e-s ont recours à différents types de mouvements pour créer le rythme, et utilisent le mouvement de leur corps dans l'espace pour créer un sens de la mélodie. Dans la musique signée, le rythme est créé par un moyen visuel tactile, plutôt que sonore. Plus précisément, il est créé par le mouvement des mains, du corps, du visage et de la tête. La mélodie, quant à elle, implique le mouvement dirigé et volontaire du corps dans l'espace gestuel des signes, qui utilise les mouvements et les immobilisations afin de créer des lignes dynamiques et cinétiques. J'explore ces concepts à l'aide d'exemples de musique rap signée par l'artiste Sean Forbes, et une reprise en ASL de la chanson *Blown Away* de Carrie Underwood par Rosa Lee Timm.

# Techniques rythmiques et mélodiques de la musique en langue des signes<sup>1</sup>

Anabel Maler

(Traduit de l'anglais par Maxime McKinley)

Les musicien-ne-s et les compositeur-trice-s sont généralement présumé-e-s posséder une « audition normale », car une déficience du sens de l'audition est « considérée particulièrement problématique pour les musicien-ne-s<sup>2</sup> ». L'hypothèse d'une audition normale a conduit les spécialistes de la musique à considérer la surdité comme étant « la plus profonde antithèse imaginable de la musique<sup>3</sup> ». Pour la majorité des entendant-e-s, il semble indiscutable que la musique est « la seule chose qu'une personne sourde ne pourra jamais posséder, une forme de discours impensable et inatteignable<sup>4</sup> ». Selon cette conception de la musique centrée sur les entendant-e-s (*hearing-centric*), les personnes Sourdes<sup>5</sup> vivent dans un monde de silence, coupées à la fois de l'expression musicale et du plaisir que procurent les œuvres musicales. Le modèle de la surdité comme étant musicalement invalidante est en accord avec la conception prédominante du handicap, qui disqualifierait ou exclurait la personne handicapée « de l'accès aux avantages et au statut de l'humain proprement dit<sup>6</sup> ».

Toutefois, comme le suggèrent les récents travaux de Rosemarie Garland-Thomson, le handicap peut être considéré comme une ressource, plutôt que comme un fardeau qui devrait être éliminé. Garland-Thomson propose plusieurs arguments « contre-eugéniques » en faveur de la conservation du handicap. À la suite de Garland-Thomson, j'ai avancé mes propres arguments pour conserver l'expérience musicale des Sourd-e-s. J'ai proposé que la surdité, plutôt que d'être handicapante dans le contexte de l'expérience musicale, permette en fait des performances musicales distinctives qui sont potentiellement moins accessibles à celles et ceux qui possèdent un sens de l'audition « normal ». Je soutiens que la surdité n'est pas un déficit pour l'expérience musicale ; elle est, plutôt, une source de capacité musicale.

1. Cet article est partiellement basé sur un texte initialement publié dans *Music Theory Online* 27/1 (2021), <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.maler.html> (consulté le 17 juillet 2022). Il comprend également des extraits du chapitre « Musical Expression Among Deaf and Hearing Song Signers » (p. 73-74, 81-82), publié à l'origine dans l'*Oxford Handbook of Music and Disability Studies* (2015) et reproduit avec l'autorisation d'Oxford University Press.

2. Straus, 2011, p. 26. [Note du traducteur : les extraits d'articles cités dans ce texte sont tous originalement en anglais et ici traduits en français. Considérant qu'ils sont plutôt brefs et nombreux, nous avons opté pour ne pas systématiquement inclure les passages originaux. À l'inverse, pour les citations extraites de chansons, nous gardons les paroles originales en anglais, en adéquation avec les exemples musicaux. Enfin, lorsqu'une expression utilisée dans cet article nous a semblé difficile à rendre avec la même efficacité en français, nous indiquons la formule originale anglophone entre parenthèses.]

3. Abbate, 1991, p. 130.

4. *Ibid.*

5. Carol Padden et Tom Humphries ont établi la convention consistant à

désigner la surdité audiolinguistique par un *s* minuscule, tandis que l'appartenance à la culture sourde est identifiée par le *S* majuscule (Padden et Humphries, 1988). Plus récemment, cependant, on a assisté à une évolution vers un langage plus inclusif. Suivant les recommandations de la Deafhood Foundation, j'utilise le terme « Sourd » comme un mot inclusif qui englobe une variété d'expériences. [Note du traducteur : l'auteur évoque bien sûr ici, en anglais, la lettre *D* (« Deaf ») et non *S*. Nous respectons ici cette utilisation spécifique des majuscules du texte original.]

6. Garland-Thomson, 2012, p. 340.

7. Maler, 2013 et 2015.

8. Holmes, 2017; Jones, 2015.

9. Cripps *et al.*, 2017.

10. Listman, Loeffler et Timm, 2018; Loeffler, 2014.

11. Note du traducteur : en français, dans le contexte québécois, c'est la LSQ (langue des signes québécoise) qui est utilisée, tandis que la communauté anglophone utilise l'ASL (American Sign Language). À ce sujet, voir par exemple : <https://aqepa.org/courslsq> (consulté le 17 juillet 2022). Mentionnons, en France, la LSF (langue des signes française). Au Canada et aux États-Unis, il existe aussi plusieurs langues des signes autochtones.

12. Bahan, 2006.

13. Cripps et Lyonblum, 2017; Cripps *et al.*, 2017.

14. Maler, 2015.

15. Bahan, 2006, p. 34-35.

16. Rensberger, 1979.

L'expression musicale prend de nombreuses formes dans la culture Sourde. Le concept de musique comprend une variété d'activités, allant de celles qui sont familières aux entendant-e-s, comme jouer d'un instrument et composer, à celles qui le sont moins, comme écouter par vibrations et interpréter ou regarder de la musique en langue des signes.

La musique signée (*signed music*) a fait l'objet de quelques travaux récents en théorie et analyse musicale<sup>7</sup>, en musicologie<sup>8</sup>, en études de la performance<sup>9</sup> et en études sur les Sourd-e-s<sup>10</sup>. Les interprètes de chansons signées (*signed songs*) utilisent des signes rythmés d'une langue des signes – telle que l'American Sign Language (ASL)<sup>11</sup> – dans un contexte musical. Le genre plus large des chansons signées englobe une variété de sous-genres, incluant : ce que Bahan a appelé le signement par percussion<sup>12</sup> (*percussion signing*) – une forme très rythmique de signement musical qui ne comprend pas nécessairement d'éléments sonores –, la musique purement signée qui ne comporte pas de paroles en langue parlée<sup>13</sup>, et les chansons traduites, dans lesquelles une chanson préexistante est interprétée en langue des signes. Je distingue différents types parmi ces chansons traduites, notamment : l'interprétation musicale en direct par des interprètes ASL, les performances en direct par des artistes signant des chansons, les vidéos présentant des chansons signées originales, et les vidéos présentant l'interprétation d'une chanson préexistante<sup>14</sup>.

Les performances musicales intégrant la langue des signes existent depuis au moins le début du siècle dernier et continuent de se développer dans les cultures Sourdes et entendantes. La musique signée est à l'origine une forme d'art en face à face, pratiquée uniquement en direct et au sein de la communauté Sourde. Les performances de chansons signantes (*song-signing performances*) du début du *xx<sup>e</sup>* siècle semblent avoir consisté principalement en des interprétations d'hymnes dans un contexte religieux, et en des chansons signées au rythme simple<sup>15</sup>. Les enregistrements de musique signée du début du *xx<sup>e</sup>* siècle sont rares. Il n'en existe qu'une poignée : deux chants de percussion enregistrés par le pionnier Sourd du cinéma Charles Krauel, le film d'une femme anonyme chantant *The Star-Spangled Banner* en 1902, et quelques exemples épars lors de réunions de la National Association of the Deaf. Mais dans les années 1970, des enregistrements de musique signée commencent à apparaître dans les archives vidéo de l'Université Gallaudet. On y trouve une cassette de 1976 intitulée *Poetry and Songs in Sign* et une autre, non datée, présentant des chansons du groupe The Joyful Sign, qui a interprété de la musique religieuse dans les années 1970<sup>16</sup>. En 1981, un trio de musicien-ne-s et d'acteur-trice-s Sourd-e-s, nommé-e-s Rita Corey, Bob Hiltermann et Ed Chevy, a formé la Musign Theater Company.

Comme l'a documenté Katelyn Best, les années 1990 ont vu les débuts d'un nouveau genre, le hip-hop Sourd ou « dip-hop », défendu par Warren « Wawa » Snipe<sup>17</sup>. En 2005, des artistes comme Darius « Prinz-D the First Deaf Rapper » McCall, Sean Forbes, Warren « Wawa » Snipe et Marko « Signmark » Vuoriheimo commençaient à faire paraître leur musique<sup>18</sup>.

À partir du milieu des années 2000, l'avènement des plateformes de partage de vidéos telles que YouTube et Vimeo a permis aux gens de télécharger facilement du contenu vidéo sur Internet, y compris des enregistrements de musique signée. De plus, les sites Web et les applications de médias sociaux comme Facebook, Twitter, Instagram et, plus tard, TikTok, ont permis de partager largement la musique signée avec un large public en ligne.

Aujourd'hui, la musique en langue des signes prend de nombreuses formes, et ses praticien-ne-s viennent d'horizons très divers. Les types de musique en langue des signes qui existent maintenant comprennent : les chansons traditionnelles à percussion, les chansons traduites qui impliquent l'interprétation d'une chanson préexistante en langue des signes, les chansons originales créées en langue des signes, et la musique signée qui n'implique aucun mot signé<sup>19</sup>. La catégorie des chansons signées traduites inclut : les services d'interprétation musicale en direct ou les performances d'artistes de chansons signées, les vidéos présentant l'interprétation d'une chanson signée originale ou d'une chanson préexistante traduite en ASL<sup>20</sup>, et ce que Jody Cripps *et al.* appellent les « performances vidéo de musique signée », qui impliquent « des significations hautement abstraites et encouragent l'interprétation artistique »<sup>21</sup>.

Dans cet article, je résume certaines des différentes techniques utilisées par les musicien-ne-s signant-e-s Sourd-e-s (*Deaf signing musicians*). Je me concentre sur la manière dont ces musicien-ne-s utilisent différents types de mouvements pour créer un rythme, ainsi que le mouvement de leur corps dans l'espace pour créer un sens de la mélodie.

## Rythme

Le rythme et le mètre, ainsi que la relation entre ces deux concepts, sont deux des principaux objets de la recherche en théorie musicale. Les théoricien-ne-s de la musique ont développé des cadres solides pour comprendre les relations entre le rythme, le mètre, l'accent, le mouvement harmonique et tonal, et la structure de la phrase<sup>22</sup>. Il est généralement admis que les paramètres du rythme et du mètre fonctionnent conjointement avec les paramètres de la hauteur, de l'harmonie, du timbre et de la texture dans le façonnement d'une œuvre musicale.

17. Best, 2015/2016, p. 71.

18. *Ibid.*, p. 73.

19. Bahan, 2006 ; Cripps *et al.*, 2017 ; Cripps et Lyonblum, 2017 ; Loeffler, 2014 ; Maler, 2013 et 2015.

20. Maler, 2015.

21. Cripps *et al.*, 2017, p. 7.

22. Voir, par exemple, Hasty, 1997 ; Krebs, 1999 ; Rothstein, 1990 ; Schachter, 1999 ; Cohn, 1992 ; Lerdahl et Jackendoff, 1983 ; Cooper et Meyer, 1963 ; Kramer, 1988 ; Lester, 1986 ; Yeston, 1976.

23. Pfau et Quer, 2010, p. 397.

24. Winston, 2000.

25. Best, 2015/2016.

26. Best, 2018, p. 4.

Dans la musique signée, le rythme est créé par un moyen visuel tactile, plutôt que sonore. Plus précisément, il est créé par le mouvement : celui des mains, du corps, du visage et de la tête. Dans certaines musiques signées, le mouvement rythmique du corps existe au moins partiellement en relation avec la musique sonore, que ce soit sous la forme d'une chanson existante traduite par le signeur ou la signeuse (*signer*), ou sous la forme d'un rap original exécuté simultanément dans une langue parlée et signée. Dans d'autres formes de musique signée où il n'y a pas de composante sonore, les mouvements du corps du signeur ou de la signeuse dans l'espace peuvent entièrement créer le rythme de l'œuvre. Dans l'American Sign Language (ASL), les marqueurs non manuels, tels que les mouvements de la tête, les mouvements du torse, les clignements des yeux, les mouvements de la bouche et autres expressions faciales, « participent à la structuration prosodique d'un énoncé », en plus de servir de « partie essentielle de la grammaire des langues des signes naturelles »<sup>23</sup>. Les marqueurs prosodiques non manuels les plus importants pour la présente discussion sont les mouvements de la tête, ceux du torse, et l'articulation des signes. Dans son exploration de la prosodie en ASL, Elizabeth Winston souligne que les mouvements de la tête et du torse créent des motifs et des rythmes spatiaux. En outre, certaines caractéristiques de l'articulation des signes peuvent créer de la prosodie, comme « les mouvements internes au signe, la taille de l'articulation, la répétition, la longueur des mouvements et des retenues à l'intérieur et entre les signes, ainsi que la hauteur des signes<sup>24</sup> ».

Certains genres de musique signée utilisent également des éléments percussifs pour créer un sentiment de *groove*, en plus des rythmes visuels. Par exemple, le genre du hip-hop signé (*signed hip hop*) ou « dip-hop », un terme inventé par le rappeur Sourd Warren « Wawa » Snipe en 2005, implique généralement un-e artiste Sourd-e ou malentendant-e qui fait simultanément du rap vocalisé et signé sur un rythme de fond en boucle. Dans son exploration approfondie de l'histoire du dip-hop, Katelyn Best contextualise l'émergence du genre dans le cadre d'un mouvement social plus large au sein de la culture Sourde, associé aux mouvements Deaf President Now et Deaf Rights de la fin des années 1980<sup>25</sup>. Le dip-hop présente un format unique pour la musique hip-hop, puisque les artistes transmettent rythmiquement des paroles dans deux langues simultanément. Comme l'observe Best, le fait même que, dans le rap signé (*signed rap*), les paroles soient « interprétées de manière bilingue, dans les langues manuelles et auditives », facilite « l'opportunité de briser les stéréotypes de la musique et de la surdité »<sup>26</sup>. Le format unique du rap signé – qui implique de rapper simultanément dans deux langues naturelles

selon des modalités différentes – engendre donc des stratégies et des paradigmes rythmiques uniques.

Dans le rap non signé (*non-signed rap*), il existe souvent une relation notable entre les paroles et la piste d'accompagnement, familièrement appelée « beat<sup>27</sup> ». Kyle Adams décrit plusieurs exemples de morceaux de rap dans lesquels l'exécution rythmique (ou « techniques métriques du flux » [*technical metric of flow*]) est influencée par les caractéristiques rythmiques ou les motifs du rythme de fond (*background beat*)<sup>28</sup>. Mitchell Ohriner développe cette prémisse en décrivant un exemple du rappeur T-Mo, qui met l'accent sur un aspect ternaire de la métrique du « beat » dans *Mainstream* du groupe OutKast en employant des rimes à trois temps plus fréquemment qu'on s'y attendrait<sup>29</sup>. Robert Komaniecki décrit de manière similaire des flux de rappeurs reflétant des aspects du rythme de fond, en analysant un schéma de rimes dans lequel les changements de celles-ci et ceux des accords correspondent<sup>30</sup>.

Le rap signé présente également une relation particulière avec le rythme de fond. Comme l'explique Jeannette Jones, « ressentir une vibration est un élément clé de l'expérience sourde de la musique », et cette vibration est souvent ressentie à travers la basse. L'un des interlocuteurs de Jones, Ed Chevy (bassiste du groupe tout-Sourd Beethoven's Nightmare), décrit la nécessité d'« [augmenter] le volume ou la basse de manière à ressentir des vibrations ou à entendre certaines fréquences » pour ressentir le rythme<sup>31</sup>. Dans sa correspondance avec Katelyn Best, l'artiste dip-hop Darius « Prinz-D The First Deaf Rapper » McCall a également exprimé son amour pour « tout genre qui a beaucoup de *boom* dans les grosses caisses » – en effet, Best a déterminé l'utilisation de « motifs de basses fréquences pour ses beats » comme l'une des caractéristiques principales du dip-hop parallèlement à l'utilisation de la langue des signes pour ses paroles, ce qui crée « un flux entre les deux qui est à la fois visuel et tactile »<sup>32</sup>. La ligne de basse et les percussions sont donc des aspects essentiels et déterminants du rythme de fond pour les artistes de dip-hop, et la relation entre les paroles signées et la grosse caisse est particulièrement forte dans le rap signé.

L'extrait de *A Song for my Haters* de Sean Forbes (Figure 1) montre comment la percussion peut structurer le flux du rap signé. Ici, Forbes aligne des signes qui sont accentués par des immobilisations, par la répétition ou par la durée du mouvement, avec des événements de la grosse caisse et de la caisse claire. La première et la dernière lettre de l'épellation *P-A-T-R-O-N-I-Z-E-D*, par exemple, s'alignent rythmiquement avec les notes de la grosse caisse et de la caisse claire et sont signées avec emphase par Forbes<sup>33</sup>. Les signes *BLOW*

27. Dans le domaine du hip-hop, le terme « beat » peut faire référence à la piste musicale sur laquelle un rappeur se produit, ou peut être utilisé dans son sens plus traditionnel, décrivant l'emplacement ou les emplacements dans une mesure donnée, selon le contexte.

28. Adams, 2008.

29. Ohriner, 2016.

30. Komaniecki, 2017.

31. Jones, 2015, p. 61.

32. Best, 2015/2016, p. 72-73.

33. L'épellation au doigt est la pratique consistant à épeler un mot, ici en anglais, à l'aide des lettres de l'alphabet manuel, ici l'ASL. Cette pratique est couramment utilisée pour épeler des noms et d'autres mots qui ne peuvent être transmis à l'aide d'un signe existant.

et *HAVE* (mes. 2) sont également accentués. Nous pouvons voir une relation similaire avec la grosse caisse et la caisse claire dans le signe *HATE* (mes. 5), *HAVE NO* (mes. 5), *DON'T WANT*, *BULLY* (mes. 6) et *HATER* (mes. 6).

Dans les morceaux dip-hop comme *A Song for my Haters*, le *groove* est ainsi établi à la fois par le rythme signé (*signed rhythm*) que l'on perçoit visuellement et par la présence d'un rythme de fond. Par ses mouvements et ses immobilisations, Forbes crée un rythme visuel particulier en surface avec son signement (*signing*), qui établit lui-même une pulsation. Cette pulsation visuelle est renforcée par les forts éléments percussifs de la caisse claire et de la grosse caisse, créant ainsi une sensation de *groove*.

FIGURE 1 Sean Forbes, *A Song For My Haters*, couplet 2.

The musical score for Sean Forbes' "A Song For My Haters" (couplet 2) is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as 108. The score includes five staves: Signed rap, Non-signed rap, Keyboard, Snare, and Bass drum. The lyrics are: "ACTUALLY HATE PATRONIZED or WORD FLUENT WITH OBSERVATIONS HATE EVERYONE HAVE NO PATIENCE be a word-smith with observations. Hate-ful to everyone and have no patience, don't HAVE SMOKE BLOW UP MY ASS ONLY SOMETIMES WILL I SPEAK BACK HAVE hav - ing smoke blown up my ass. But on - ly some-times will I talk back, you have to DONTWANT BULLY COMMON HATER wan - na be bull - ied by the com - mon ha - - - ter." The score shows the rhythmic patterns for each instrument and the lyrics for the rap parts.

## La mélodie

La nature focalisée sur les hauteurs (*pitch-focused nature*) de la plupart des définitions de la mélodie pose des problèmes lorsque l'on tente d'appliquer ce concept à la musique signée, même dans les cas de chansons simples. Définir la mélodie en termes de hauteurs n'est pas très utile quand il s'agit de théoriser la mélodie dans la musique signée ; en fait, cela entrave notre capacité à faire des observations analytiques intéressantes sur cette musique. Plutôt que de se concentrer sur les hauteurs, je propose donc de revenir à des caractéristiques plus fondamentales de la mélodie qui résonnent avec la modalité visuelle kinesthésique de la musique signée. En effet, si tous les paramètres de la musique sonore ne sont pas pertinents pour l'analyse de la musique signée, et vice-versa, je crois néanmoins qu'un certain concept de mélodie est bel et bien présent dans la musique signée. Les mélodies de la musique signée sont toutefois distinctes de celles que l'on trouve dans la musique sonore ; la mélodie signée n'implique pas de hauteurs sonores ou de motifs intervalliques, ni de traduction univoque de ces concepts dans le monde du geste. Pour mieux comprendre la nature de la mélodie dans la musique signée, nous pourrions commencer par la définition populaire ou quotidienne de la mélodie, telle que décrite par Gino Stefani<sup>34</sup>.

Gino Stefani reconnaît une « maladie musicologique » à l'œuvre dans nos définitions actuelles de la musique, qui ou bien se concentrent entièrement sur la mélodie comme « une succession de hauteurs » et ne « rendent pas compte de la plupart des expériences mélodiques », ou bien « glissent vers la totalité » en définissant la mélodie comme « un amalgame de toutes les composantes musicales »<sup>35</sup>. Le remède de Stefani est de ramener la mélodie dans la culture quotidienne, en la définissant simplement comme « cette dimension de la musique que chacun peut facilement s'approprier de plusieurs façons : avec la voix en chantant, en sifflant ou en mettant des mots dessus ; avec le corps en dansant, en marchant, etc.<sup>36</sup> ». La mélodie, en d'autres termes, est « ce que tout le monde chante ou siffle<sup>37</sup> ». Cette définition est nécessairement spécifique culturellement et repose sur le fait que des populations possèdent une « compétence mélodique commune<sup>38</sup> ». Dans le cas de la musique signée, il n'est donc pas vraiment important de savoir si les définitions de la mélodie existantes, centrées sur l'audition, s'appliquent aux mélodies signées ; ce qui importe est, plutôt, une compréhension commune de ce qu'est la « musique chantante » dans un contexte culturel donné – dans ce cas-ci, le contexte de la culture Sourde. Les caractéristiques d'une telle « musique chantante » ne doivent pas nécessairement être basées sur la hauteur du son ; Stefani souligne plutôt des caractéristiques telles que : « facile

34. Stefani, 1987.

35. *Ibid.*, p. 21.

36. *Ibid.*, p. 21.

37. *Ibid.*, p. 23.

38. *Ibid.*, p. 22. [Note du traducteur : c'est Stefani qui souligne.]



39. Stefani, 1987, p. 23.

40. Bauman, 2006, p. 107.

à écouter, à reconnaître, à mémoriser et à répéter ; une ligne, une voix unique ; une figure sur un fond, un élément proéminent ; quelque chose de gratifiant, de doux, impliquant des émotions<sup>39</sup> ».

Dans la musique signée, les lignes cinétiques jouent un rôle particulièrement important, puisque le signeur ou la signeuse de la chanson produit non seulement ce que Bauman appelle des « images grammaticales et visuelles précises » par le signe, mais aussi des images musicales<sup>40</sup>. L'image musicale produite par l'artiste dépend de la façon dont elle manipule l'espace gestuel (*signing space*) par des mouvements et des prises.

En somme, la mélodie dans la musique signée est distincte de la mélodie dans la musique sonore, et elle est définie dans le contexte culturel des Sourd-e-s et de la culture signante (*signing culture*) en général. Elle implique le mouvement dirigé et volontaire du corps dans l'espace gestuel, qui utilise des mouvements et des prises pour créer des lignes dynamiques et cinétiques.

Ayant établi que les lignes mélodiques existent dans la musique signée, et qu'elles sont basées sur les mouvements dirigés et volontaires du signeur ou de la signeuse à travers l'espace gestuel, nous pouvons maintenant nous engager dans une analyse plus approfondie de l'utilisation, par un interprète, de lignes mélodiques expressives dans une même pièce de musique signée : l'interprétation par Rosa Lee Timm de la chanson de Carrie Underwood, *Blown Away*. Cette chanson raconte qu'une tornade s'abat sur la maison « remplie de péchés » (*sin-filled*) de la protagoniste dans l'Oklahoma, où elle vit avec son père alcoolique (décrit comme une figure cruelle), sa mère étant décédée. L'histoire est racontée à la troisième personne, et la forme de la chanson est typique du genre populaire, consistant en une introduction instrumentale, deux couplets, et plusieurs itérations et fragmentations du refrain, qui augmente en intensité chaque fois qu'il est répété.

L'interprétation de la chanson par Timm commence avec elle faisant directement face à la caméra (Figure 2)<sup>41</sup>. Bien que sa tête soit d'abord baissée, elle la relève rapidement pour signer directement vers le public, incarnant ainsi le protagoniste de l'histoire. Lorsqu'elle signe *LIGHTNING CRACKS*, ses yeux regardent vers le haut, et lorsqu'elle signe *STARE*, ses yeux suivent ses mains, se déplaçant de droite à gauche et lentement vers le bas jusqu'à ce qu'elle fixe directement la caméra. Elle pointe du doigt le côté droit de l'espace gestuel pour indiquer la tornade, avant de déplacer le signe, et son regard, vers le centre une fois de plus, fixe directement son public. Timm établit ainsi que le personnage principal de la chanson signe vers l'avant, tandis que la tornade est indexée sur son côté droit. Lorsqu'elle décrit le père du personnage, « *a mean old mister* », elle signe vers la droite de l'espace gestuel, les coins de sa

41. Dans les exemples de *Blown Away* de Timm, j'ai recours au système de notation que j'ai développé dans Maler et Komaniecki (2021). Ce dernier utilise le SignWriting, créé par Valerie Sutton, combiné avec la notation rythmique occidentale. Dans ce système, les têtes de note régulières indiquent un signe à mouvement unique ou stationnaire, ou le début d'un signe à plusieurs parties. Les têtes de note *x* montrent la répétition interne qui se produit à l'intérieur d'un signe. Enfin, lorsqu'un signe comporte plus d'une partie, j'utilise des têtes de notes triangulaires pour indiquer chaque partie du signe. Ces parties du signe peuvent se trouver sur plusieurs temps, ou sur différentes parties d'un temps. Voir Maler et Komaniecki (2021, 3.1-3.12) pour plus de détails sur ce système de notation.

bouche étant baissés, tandis que les signes concernant sa mère, « *an angel in the ground* », sont situés à gauche de l'espace gestuel, et son expression devient nostalgique. À la fin du premier couplet, le signe que Timm utilise pour indiquer la tornade destructrice est à nouveau fait à sa droite.

**FIGURE 2** Interprétation de Rosa Lee Timm de *Blown Away*, couplet 1.

ASL Performance

English Performance

5

10

13

LIGHTNING CRACKS STARE WIND

IT TORNADO STARE

those storm clouds gath - er in her eyes. Her dad-dy was a

FATHER index MEAN MAN index MOTHER ANGEL BURY GRAVE

mean old mis - ter, her mom - ma was an ang - gel in the ground.

WEATHER WARN EXPERT TORNADO I PRAY HOUSE DESTROY

The wea-ther man called for a twis - ter she prayed blow it down.

42. Note du traducteur : La lettre *q* signifie ici «question» en ASL.

Le début du pré-refrain est marqué par le fait que Timm se tourne à nouveau vers la caméra et signe *NOT ENOUGH RAIN O-K-L-A* («*there's not enough rain in Oklahoma*») avec une expression faciale neutre. Elle se tourne ensuite vers la droite, l'espace gestuel du père, et son expression faciale se transforme en dégoût (lèvres tirées vers l'arrière et vers le bas, nez plissé, sourcils baissés et froncés) lorsqu'elle signe *CLEAN SIN+ OUT-of HOUSE* («*to wash the sins out of that house*»). Timm répète ce pattern pour la deuxième paire de lignes du pré-refrain, se tournant vers l'avant pour répéter *NOT ENOUGH RAIN O-K-L-A* et vers sa droite pour signer *WIND take-nails-out PAST/long-ago*.

Dans le refrain (Figure 3), Timm fait d'abord face à la caméra une fois de plus, mais maintenant ses expressions faciales ne sont plus neutres : ses sourcils sont froncés, ses yeux sont larges et intenses, et sa bouche s'ouvre comme pour crier lorsqu'elle signe *SHATTER HOWq WINDOWS house-CRUMBLE!*<sup>42</sup> Elle continue à localiser les signes de la maison en ruine sur son côté droit, les associant à l'espace gestuel qu'elle a établi pour le père dans le premier couplet. Lorsque le refrain atteint son apogée, Timm élargit l'espace gestuel, son signe commençant à occuper le côté gauche lorsqu'elle signe *TWISTER-BLOWN-AWAY!* Elle semble presque incarner la tempête, balayant les espaces gestuels précédemment établis pour *FATHER*, *MOTHER* et aussi la protagoniste elle-même. Les dramatiques et intenses expressions faciales de Timm, ainsi que l'utilisation plus libre de l'espace gestuel, contrastent nettement avec l'utilisation plus réservée de l'espace gestuel observée dans les couplets. Nous pouvons également constater une utilisation légèrement étendue de la dimension verticale, puisque Timm s'accroupit légèrement sur le signe *BLOWN-AWAY*. Cependant, nous n'avons plus qu'un simple écho de la voix à la fin du refrain et, par conséquent, le signe de Timm s'éteint sans s'approprier complètement l'espace gestuel.

Dans le deuxième couplet, la protagoniste prend la décision de laisser son père évanoui sur le canapé et de s'enfermer dans la cave, laissant le vent et la pluie détruire la maison. Timm commence par faire face à la caméra, les yeux ronds et écarquillés alors qu'elle remarque que les sirènes se rapprochent : *HEARD SIREN+ getting-CLOSER/NEARER \*looks around\**. Elle regarde à sa droite et derrière elle, indiquant que les services d'urgence approchent de cette direction. Elle regarde autour d'elle avec une expression faciale d'appréhension et d'incertitude. Elle indique que le protagoniste commence à courir en avant, une expression de panique sur le visage (*RUN-with-legs*), avant de remarquer son père évanoui sur le canapé (*FATHER DRUNK PASSED-OUT*) sur son côté gauche. Elle regarde à sa gauche avec inquiétude pendant un instant, mais son expression change rapidement : elle fait résolument face à la

FIGURE 3 L'interprétation de Rosa Lee Timm de *Blown Away*, refrain.

ASL Performance

English Performance

CRACK EVERY WINDOW UNTIL ALL DESTROY/TORNADO

Shat-ter ev-ery win - dow 'til it's all blown a - way

4

FORWARD EVERY BRICK EVERY BOARD EVERY DOOR DESTROY/TORNADO FORWARD

ev-ery brick, ev-ery board, ev-ery slam - ming door blown a - way

8

NOTHING THERE NOTHING THERE YESTERDAY FINE FORWARD I CRY

till there's no-thin' left stan-ding no - thin' left of yes-ter-day ev-ery

13

DRINKING DRAMA HIT MEMORY DESTROY/TORNADO

tear-soaked whisk - ey mem-or - y blown a - way blown a - way

17

WIND

blown a - way

caméra, son visage montrant son dédain pour le père et sa soudaine détermination. Son expression se transforme en sourire lorsqu'elle signe *I GO-AHEAD BASEMENT KEY-locked* (« *she locked herself in the cellar* »). Ses mouvements sont maintenant précis et calmes, son espace gestuel restreint, indiquant qu'elle se sent en contrôle sur les mots *I CALL-it SWEET REVENGE*.

Le deuxième couplet est suivi immédiatement par le refrain, sans pré-refrain intermédiaire. Dans cette itération du refrain, les expressions faciales de Timm s'intensifient : sur les signes *BLOWN-AWAY/DESTROYED GO-AHEAD* (« *'til it's all blown away* »), ses yeux se ferment, son nez se plisse, sa lèvre supérieure et les coins de sa bouche reculent tandis que ses mains griffues se serrent en poings. Timm commence à élargir l'espace gestuel pendant le refrain également. Elle étend la dimension verticale de sa ligne mélodique en levant les yeux et en inclinant la tête en arrière sur les itérations de *BLOWN-AWAY/DESTROYED*. Lorsqu'elle mime *\*blow on hands til nothing there\**, elle étend également l'espace gestuel sur le côté droit : nous pouvons imaginer, en tant que percepteurs, la ligne de son signement (*signing*) s'étendant de sa bouche jusqu'au loin sur sa droite. Enfin, sur la ligne *EVERY TEAR, DRINK, PROBLEM BLOW-AWAY/disappear-into-the-wind* (« *Every tear-soaked whiskey memory blown away* »), les mains de Timm se déplacent si loin vers la droite qu'elles dépassent la portée de la caméra, une expansion dramatique de la ligne horizontale de sa mélodie.

Le refrain est suivi d'un couple pré-refrain/refrain, après quoi le refrain commence à se fragmenter en répétitions des mots « *blown away* ». L'intensité de la musique sonore augmente lentement tout au long de cette section finale. À mesure que le refrain gagne en intensité et commence à se fragmenter, la mélodie devient plus mélismatique, ce qui incite les gestes de Timm à devenir plus expansifs et dramatiques ; ses mouvements commencent à occuper le côté gauche de l'espace réservé aux signes, où elle a situé les signes du père dans le deuxième couplet. Éventuellement, Timm n'utilise pas seulement le signe de la tornade pour englober deux fois l'ensemble de l'espace gestuel, elle transforme également son corps en une tornade, virevoltant sauvagement à mesure que l'intensité de la musique augmente. Timm élargit également l'espace vertical de son langage gestuel en levant alternativement ses signes et en inclinant son corps vers l'arrière pour élargir la partie supérieure de son langage gestuel (sur le signe *TWISTER*), et en s'accroupissant pour réduire l'espace gestuel normal (par exemple, sur les signes *HOUSE CRUMBLE*). L'expansion dramatique des lignes horizontales et verticales de Timm ne peut pas être expliquée de manière adéquate en faisant référence à la courbe narrative de la chanson de Carrie Underwood. Ces changements se produisent au cours

d'itérations répétées du refrain, sans autre développement narratif, mais la spectatrice ou le spectateur peut néanmoins ressentir une augmentation marquée de l'intensité de la musique, à la fois vue et entendue.

À la fin de la chanson, le signe *TORNADO* de Timm semble rétrécir, jusqu'à ce que ses mains soient serrées l'une contre l'autre, comprimant à nouveau la dimension verticale qu'elle avait précédemment étendue. Les expressions de son visage passent d'une colère et d'une extase intenses, comme nous l'avons vu dans les couplets et les refrains, à une expression d'horreur. De même qu'elle a élargi ses lignes horizontales et verticales alors que l'intensité de la chanson augmentait, Timm les referme maintenant lorsque la protagoniste semble réaliser ce qu'elle a fait, regardant fixement le spectateur alors que la musique s'arrête brusquement. Timm utilise ainsi l'espace gestuel de manière riche et multiforme pour créer des lignes musicales qui augmentent en intensité au cours de la chanson, et qui nous laissent avec une nouvelle interprétation de la fin de la chanson. Alors que le deuxième et dernier couplet de la chanson originale se termine sur une note exaltante, qualifiant les actions de la protagoniste de « douce vengeance », la reprise de *Blown Away* par Timm suggère plutôt que la protagoniste éprouve de l'horreur et des remords pour ses actions. Les lignes mélodiques de Timm dans *Blown Away* sont en outre complètement indépendantes de celles de Carrie Underwood : elles ont une forme et un caractère propres, et n'ont pas besoin d'être vécues en même temps que la musique sonore pour avoir un impact émotionnel considérable sur le spectateur ou la spectatrice.

\*

Comme l'a observé Hilde Hualand, trop souvent, les tentatives des entendant-e-s « d'«inclure» les personnes Sourdes et de faire en sorte qu'elles entendent la même chose [...] aboutissent à l'oppression des manières Sourdes-incarnées (*Deaf-embodied*) de percevoir, de cartographier et d'apprendre le monde<sup>43</sup> ». Dans le cas de la musique en langue des signes, il est trop facile d'adopter par défaut la perspective centrée sur les entendant-e-s selon laquelle le but des chansons signées est d'interpréter pour les Sourd-e-s. Comme je l'ai démontré, cependant, la musique signée par les Sourd-e-s est une forme d'art riche qui utilise des techniques visuelles et kinesthésiques pour créer un rythme musical et une mélodie en utilisant le corps. Une attention particulière à ce que le savoir des Sourd-e-s et la langue des signes apportent aux études musicales – une compréhension de ce que H-Dirksen L. Bauman et Joseph Murray appellent le « gain sourd<sup>44</sup> » – nous permet

43. Hualand, 2008, p. 120.

44. Bauman et Murray, 2010.

de comprendre l'expertise sonore sophistiquée qui émerge des modes de connaissance des Sourde-s.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ABBATE, Carolyn (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press.
- ADAMS, Kyle (2008), « Aspects of the Music/Text Relationship in Rap », *Music Theory Online*, vol. 14, n° 2, <https://mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.php> (consulté le 8 août 2022).
- BAHAN, Benjamin (2006), « Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience », dans H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson et Heidi M. Rose (dir.), *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, Berkeley, University of California Press, p. 21-50.
- BAUMAN, H-Dirksen L. (2006), « Getting Out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL », dans H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson et Heidi M. Rose (dir.), *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, Berkeley, University of California Press, p. 95-117.
- BAUMAN, H-Dirksen L. et MURRAY, Joseph J. (2010), « Deaf Studies in the 21st Century: “Deaf-Gain” and the Future of Human Diversity », dans Marc Marschark et Patricia Elizabeth Spencer (dir.), *The Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*, Oxford, Oxford University Press, p. 210-225.
- BEST, Katelyn E. (2015/2016), « “We Still Have a Dream:” The Deaf Hip Hop Movement and the Struggle against the Socio-Cultural Marginalization of Deaf People », *Lied und populäre Kulture/Song and Popular Culture*, vol. 60/61, p. 61-86.
- BEST, Katelyn E. (2018), « Musical Belonging in a Hearing-Centric Society: Adapting and Contesting Dominant Cultural Norms through Deaf Hip Hop », *Journal of American Sign Languages and Literature*.
- COHN, Richard (1992), « Metric and Hypermetric Dissonance in the Menuetto of Mozart's Symphony in G minor, K.550 », *Intégral*, vol. 6, p. 1-33.
- COOPER, Grosvenor W. et MEYER, Leonard B. (1963), *Rhythmic Structure of Music*, Chicago, Chicago University Press.
- CRIPPS, Jody H. et LYONBLUM, Ely (2017), « Understanding Signed Music », *Society for American Sign Language Journal*, vol. 1, n° 1, p. 78-96.
- CRIPPS, Jody H., ROSENBLUM, Ely, SMALL, Anita et SUPALLA, Samuel J. (2017), « A Case Study on Signed Music: The Emergence of an Inter-performance Art », *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 13, n° 2, p. 1-24.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (2012), « The Case for Conserving Disability », *Bioethical Inquiry*, vol. 9, p. 339-355.
- HASTY, Christopher (1997), *Meter as Rhythm*, New York et Oxford, Oxford University Press.
- HAUALAND, Hilde (2008), « Sound and Belonging: What Is a Community? », dans H-Dirksen L. Bauman (dir.), *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 111-126.
- HOLMES, Jessica A. (2017), « Expert Listening beyond the Limits of Hearing: Music and Deafness », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 70, n° 1, p. 171-220.
- JONES, Jeannette DiBernardo (2015), « Imagined Hearing: Music-Making in Deaf Culture », dans Blake Howe, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner et Joseph N. Straus (dir.), *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, New York, Oxford University Press, p. 54-72.

- KOMANIECKI, Robert (2017), « Analyzing Collaborative Flow in Rap Music », *Music Theory Online*, vol. 23, n° 4.
- KRAMER, Jonathan (1988), *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, G. Schirmer.
- KREBS, Harald (1999), *Fantasy Pieces: Metrical Dissonances in the Music of Robert Schumann*, New York et Oxford, Oxford University Press.
- LERDAHL, Fred et JACKENDOFF, Ray (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press.
- LESTER, Joel (1986), *The Rhythms of Tonal Music*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- LISTMAN, Jason, LOEFFLER, Summer C. et TIMM, Rosa L. (2018), « Deaf Musicality and Unearthing the Translation Process », *Journal of American Sign Languages and Literature*.
- LOEFFLER, Summer C. (2014), « Deaf Music: Embodying Language and Rhythm », dans H-Dirksen L. Bauman et Joseph J. Murray (dir.), *Deaf Gain: Raising the Stakes for Human Diversity*, Minnesota, University of Minnesota Press, p. 436-456.
- MALER, Anabel (2013), « Songs for Hands: Analyzing Interactions of Sign Language and Music » *Music Theory Online*, vol. 19, n° 1.
- MALER, Anabel (2015), « Musical Expression among Deaf and Hearing Song Signers », dans Blake Howe, Stephanie Jensen-Moulton, Neil Lerner et Joseph N. Straus (dir.), *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*, New York, Oxford University Press, p. 73-91.
- MALER, Anabel et KOMANIECKI, Robert (2021), « Rhythmic Techniques in Deaf Hip Hop », *Music Theory Online*, vol. 27, n° 1.
- OHRAINER, Mitchell (2016), « Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's "Mainstream" (1996) », *Empirical Musicology Review*, vol. 11, n° 2, p. 153-179.
- PADDEN, Carol et HUMPHRIES, Tom (1988), *Deaf in America: Voices from a Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- PFAU, Roland et QUER, Josep (2010), « Nonmanuals: Their Grammatical and Prosodic Roles », dans Diane Brentari (dir.), *Sign Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 381-402.
- RENSBERGER, Boyce (1979), « For the Deaf, the Language Gap Is Unbridgeable », *The New York Times*, 1979, p. 12.
- ROTHSTEIN, William (1990), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, New York, Schirmer.
- SCHACHTER, Carl (1999), *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, New York, Oxford University Press.
- STEFANI, Gino (1987), « Melody: A Popular Perspective », *Popular Music*, vol. 6, n° 1, p. 21-35.
- STRAUS, Joseph N. (2011), *Extraordinary Measures: Disability in Music*, New York, Oxford University Press.
- WINSTON, Elizabeth (2000), « It Just Doesn't Look Like ASL! Defining, Recognizing and Teaching Prosody in ASL », textes de la *Thirteenth National Convention Conference of Interpreter Trainers* (Portland, 18-20 octobre 2000).
- YESTON, Maury (1976), *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, Yale University Press.