

## La vie créative d'un compositeur aveugle : bénédictions d'un handicap artificiel

### *The Creative Life of a Blind Composer: Blessings of an Artificial Disability*

Vytautas Bucionis

Volume 32, numéro 3, 2022

Créativité musicale et situations de handicap

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095188ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095188ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bucionis, V. (2022). La vie créative d'un compositeur aveugle : bénédictions d'un handicap artificiel. *Circuit*, 32(3), 27–36. <https://doi.org/10.7202/1095188ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteur – qui a une déficience visuelle – nous invite à remettre en question une priorisation fréquente du visuel dans les discussions portant sur les sources d'inspiration des compositeurs de musique. En utilisant son propre vécu en guise d'exemple, il propose une exploration de la richesse d'expériences non visuelles de notre monde, que ce soit en termes de sons ou de textures, et nous guide dans son processus créatif à partir des inspirations de telles expériences. Ensuite, il aborde le déroulement de la mise sur papier de ses idées musicales en parlant des outils technologiques dont il dispose et souligne plusieurs problèmes qui sont attribuables non seulement à sa cécité, mais aussi aux conditions préétablies exigeant l'usage constant de la vue. Par ce témoignage, l'auteur nous propose de voir sa déficience visuelle comme un acteur constructif de sa vie créative, de reconsidérer la véritable source de cette déficience et de repenser la notion même de handicap.

# La vie créative d'un compositeur aveugle : bénédictions d'un handicap artificiel<sup>1</sup>

Vytautas Bucionis

Bien que la musique soit un art sonore, la création musicale peut être stimulée par l'interaction de plusieurs sens, autres que l'ouïe, engendrant l'imaginaire derrière la création de l'œuvre. Plusieurs musiques ont été écrites grâce à une expérience quotidienne ou celle d'une œuvre d'art qui stimule le créateur. Un nombre considérable de discussions porte sur l'inspiration issue du visionnement d'une peinture, d'un paysage, d'une sculpture ou d'une œuvre architecturale. La synesthésie, telle qu'elle fut exercée par Scriabine et Messiaen, consiste en une association des couleurs visuelles aux combinaisons de hauteurs. Néanmoins, les sensibilités par expériences non visuelles peuvent aussi occuper un rôle majeur dans le processus créateur. Notre monde est un trésor infini de sons, dont l'expérience a stimulé de nombreux compositeurs en commençant par les impressionnistes et post-impressionnistes, jusqu'aux adhérents de John Cage et les compositeurs acousmatiques et spectraux. L'idée de «sonorisme<sup>2</sup>», un mouvement en Pologne qui promouvait l'acte de musicaliser le son par son aspect timbral, nous dévoile une relation directe entre l'expérience d'une musique et celle de toute autre manifestation sonore (pas nécessairement initialement pensée comme «musique»). Il en est ainsi également avec les esthétiques de R. Murray Schafer et François-Bernard Mâche. Par expérience personnelle, je peux témoigner qu'un spectacle sonore de la vie quotidienne, de même qu'une texture ou une sensation, possèdent une égale puissance pour stimuler la créativité musicale qu'une réflexion visuelle, et ceci nous ouvre des milliers de pistes d'exploration créative.

En tant que compositeur aveugle, je tiens à faire part comment les beautés du monde sonore, textural et sensationnel m'ont directement mené à créer

1. Concernant le mot «aveugle», j'en préconise une réappropriation dans le langage courant en rappelant que ce terme est, à l'origine, technique : une désignation de l'état de ne pas être en mesure de voir. Les équivalents que je connais de ce mot dans d'autres langues ne sont pas péjoratifs. Je proteste donc contre le bannissement de ce terme, que je considère comme un appauvrissement de la langue, cédant à l'usage inapproprié du mot aveugle dans d'autres contextes où l'on comprend ce terme comme un synonyme de «ignorant». C'est pourquoi j'encourage l'usage de ce mot dans sa désignation originale.

2. Ce terme a été forgé en 1961 par le musicologue polonais Józef Chomiński. Voir Zbigniew Granat (2008) «Sonoristics, sonorism», *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2061689>.

mes œuvres musicales. J'oserais même dire que l'absence de la vision n'est pas un handicap, mais bien un renforcement de ma sensibilité au merveilleux des phénomènes non visuels qui nous entourent. Dans ce texte, je parlerai de la manière dont les aspects auditifs et texturaux de notre monde ont formé l'essence de ma créativité. Ensuite, j'aborderai le processus qui se déroule entre le vécu d'une expérience et la création d'une œuvre. Enfin, je parlerai du défi qu'est celui de tester les obstacles du monde visuel pour transcrire sur une partition ce que j'entends dans ma tête. Les propos développés dans cet article montreront que l'absence de la vision n'est pas, en soi, un obstacle à la création. Ce dernier réside plutôt dans les méthodes établies de préparation d'une œuvre en vue de la conserver et de l'interpréter, soit des préoccupations nécessitant des personnes voyantes pour rendre la musique réalisable. Le handicap s'accroît dans les conditions préétablies de travail qui ont été standardisées pour des personnes voyantes.

### **Du vécu multisensoriel à celui de la composition**

L'écoute attentive et immersive des sons est un véhicule primordial dans la création de ma musique. On peut même dire que chaque jour que je vis, je suis dans un processus de composition qui va un jour porter fruit. Si je me concentre sur l'écoute d'une matière sonore que j'entends – que ce soit une conversation, un chant d'oiseau, un froissement de feuilles d'arbre, des gouttes d'eau tombant sur une surface métallique, des mouches –, ces sons peuvent constituer une matière musicale. Ma sensibilité s'est éveillée en étant exposée à de multiples styles de musique qui s'appuient sur différentes modalités de sons, incluant la musique impressionniste et post-impressionniste, celle de la deuxième école de Vienne, la musique acousmatique, le conceptualisme, la musique spectrale et les « histoires sonores » pratiquées par des compositeurs comme Panayotis Kokoras (dont j'ai eu le plaisir d'écouter une conférence<sup>3</sup>). J'ai aussi été très marqué par les nombreux langages musicaux folkloriques et extra-européens, qui possèdent une étendue de langages paraissant interminable et qui ont des différences majeures entre eux. Évidemment, l'idée que les sons environnementaux constituent des musiques nécessite une tolérance à l'idée d'une définition élargie de la musique. La musique, sous cette optique, est un acte de traitement des sons qui stimule la sensibilité esthétique de son auditeur. Les sensibilités esthétiques aux sons sont très diverses, quoique de multiples convergences existent. Dans ce sens élargi, l'intonation d'une personne qui parle d'une manière agréable, des combinaisons de consonnes et voyelles, des coups de hauteurs variables sur des meubles, des sons de portes bruyantes émettant des tons, l'écoulement

3. Cette conférence a eu lieu le 17 octobre 2019, au Colloquium d'études supérieures en composition et création sonore de l'Université de Montréal. Voir : <http://colloquium-compo.musique.umontreal.ca/archives2019.html#panayotis> (consulté le 10 août 2022).

d'un fleuve ; tous ces sons peuvent être appréciés au même titre qu'une musique<sup>4</sup>. Selon cette pensée, à laquelle j'adhère naturellement, les multiples idiomes intervalliques ou de hauteurs polaires selon le tempérament égal sont une espèce de musique parmi de nombreuses autres, et chacune mérite le même degré d'appréciation.

Je me suis trouvé, donc, devant deux approches pour musicaliser le son. L'une s'attachant à préserver littéralement les traits du son qu'on entend, avec sa propre matière harmonique, mélodique et rythmique. Je m'émerveille à écouter musicalement un froissement de feuilles d'arbre ou des chants d'oiseaux comme modèles stylistiques de composition, au même titre qu'une musique humaine. À travers l'apparent bruit blanc du froissement des feuilles d'un arbre, on entend des tons qui se dressent, des arpèges de notes rapides, des glissements, des accords tenus, des oscillations comme avec plusieurs cordes simultanées. En écoutant les caractéristiques de contenus intervalliques de ces sons, je compose moi-même des éléments ayant les mêmes caractéristiques. Les chants d'oiseaux se prêtent très bien aux mélodies, harmonies, rythmes, textures sonores et autres éléments musicaux, comme nous l'a montré Olivier Messiaen. Pourtant, les cris s'y prêtent également. Les multiples appels des quiscales bronzés et carouges à épaulettes, consistant en des battements *staccato*, s'avèrent une masse sonore très riche ; les appels simultanés des geais bleus peuvent produire des mélodies en hoquet (se répondant plutôt que jouées individuellement), au même titre que des trompes d'Afrique centrale. Les gouttes d'eau tombant sur des surfaces métalliques forment des accords avec une grande variété d'intervalles. Les coups, donnés à partir de différentes hauteurs, sur un meuble de bois, constituent une caisse de résonance menant à des clusters diatoniques. L'écoulement de fleuves crée des oscillations diatoniques ou par tons entiers, ou encore chromatiques dans le cas de ruisseaux intenses comme les rapides du fleuve Saint-Laurent proche de mon domicile. Les paroles d'une personne qui parle sont des notes très perceptibles, si on prend la peine de les écouter.

Ma deuxième approche pour musicaliser le son repose sur la conversion d'expériences de timbres en expériences de combinaisons de hauteurs qui s'éloignent du contenu intervallique de la source originale, mais dont les traits texturaux convergent. Sous cette optique, un bruit blanc peut être converti en accords diatoniques denses. L'expérience d'une voix veloutée peut se transformer horizontalement en secondes majeures et tierces variables. Par des choix esthétiques personnels, une conversation peut se transformer en mélodies dont le contenu intervallique ou les hauteurs polaires dépendent de l'état expressif des personnes qui parlent. Dans ce cas, les appels et réponses

4. On peut ici penser à l'approche de la musique concrète de Pierre Schaeffer.

se traduiraient comme des antécédents et conséquents échangés par plusieurs instruments ou registres d'un même instrument. Le chant d'un merle d'Amérique, qui a un caractère timbral plutôt rond, peut être exprimé par un instrument à vent, soit au même rythme, soit à un rythme complètement différent, mais avec un espacement des sons semblable. Cette approche est plus flexible que les modèles préétablis sur lesquels elle s'appuie : il s'agit de conversion plutôt que d'imitation stricte. Mais cela n'empêche pas de stimuler l'imagination du créateur, ni l'auditeur de percevoir des expériences sonores en lien avec le modèle en question. En effet, chaque fois que j'écoute un morceau de musique, je me trouve à observer un spectacle de théâtre avec des personnages indéfinis.

Mon esthétique musicale est un mélange de ces deux approches créatives, et je détermine selon mes projets quelle approche va me servir et avec quels sons je vais travailler. Puisque l'interprétation de la nature constitue une partie importante de ma vie personnelle et de mon esthétique, les bruits de la nature font partie de la base de mes sources d'inspiration. Je me sers des chants d'oiseaux comme influence intervallique, de la même manière que je m'inspire des multiples styles de musiques du monde. L'alternance des deux approches est prépondérante chez moi lorsque je travaille avec les chants d'oiseaux. Pour les froissements de feuilles d'arbres, la deuxième approche a toujours été présente, mais la première prend de plus en plus de place dans mon imaginaire, et je suis en train d'en faire des esquisses de composition. Pourtant, il est plus difficile de transcrire le bruit blanc par cette approche, car les tons clairs ressortent seulement dans le cas d'une écoute active ou d'un enregistrement fait dans un environnement sans bruit de fond, qui empêcherait d'en entendre les subtilités. Dans un milieu urbain, cela n'est pas toujours possible. Le silence est aussi un élément qui me fascine, parce qu'à vrai dire, il y a du son dedans. Même dans une chambre anéchoïque où j'ai eu le plaisir d'entrer à l'occasion d'études sur l'audition mentale de personnes aveugles, je répétais que j'entendais des sons tellement clairs qu'on aurait dit des chanteurs en formation chorale.

Outre le son musical ou non musical (a priori), la texture, le toucher et les odeurs occupent une grande place dans mes explorations, remplaçant ainsi l'image visuelle. Je peux associer un élément musical à chaque texture que je touche. L'élément peut être intervallique (vertical ou horizontal), timbral ou rythmique. Pour les textures lisses, ce sont souvent des mélodies avec une présence notable de tons entiers que j'imagine spontanément, dont des gestes lydiens, pentatoniques, en gamme par tons ou n'importe quel endroit d'une échelle qui contient plusieurs tons de suite. Les textures moyennement

lisses, comme l'écorce de bouleau ou la pierre polie, se traduisent en traits mélodiques avec une présence plus élevée de demi-tons et dans un registre moyen. À titre d'exemples verticaux, des textures veloutées se traduisent par des tierces, alors que des textures rayées se traduisent par des secondes. Des textures métalliques me font penser aux sixtes et aux tritons, alors que les textures d'une certaine douceur avec des rides microscopiques me font entendre des septièmes. L'expérience des textures peut se réinterpréter aussi comme des successions d'intervalles. Par exemple, des textures granuleuses comme des masses de sable ou des cèdres m'évoquent des tierces majeures séparées par des tierces mineures. Les pins, cependant, me font imaginer des tierces majeures qui se déplacent par secondes majeures. Les formes de terrains, souvent, m'inspirent des gestes texturaux et rythmiques. Les terrains plats m'évoquent un rythme stable dans un registre constant. Des terrains présentant de brusques changements de dénivellation me suggèrent des rythmes irréguliers ou des formules de plus vastes intervalles.

Les parfums et autres sensations me nourrissent également dans mes contemplations musicales. Des parfums fumés de bois mixtes m'évoquent des accords en composantes de tierces mineures, secondes majeures et quarts en rapport de dissonance ou, surtout s'ils sont plus amers, des quintes et quarts en dissonance. Des parfums d'océan me font imaginer des sixtes mineures séparées par des tierces mineures, surtout en dissonance, alors que les parfums d'eau fraîche me suggèrent des traits de gammes par tons ou des secondes majeures en trait diatonique. Plus le parfum ou la texture sont complexes, plus l'harmonie est multicolore.

Ayant en tête toutes ces sensations, mon processus créateur ne peut survenir sans que, simplement, je savoure mon environnement. C'est là où la frontière entre le loisir et le travail devient peu perceptible. Lorsque je me promène dans un paysage donné ou que je m'assois tranquillement en laissant les sons m'emporter, je procède à des étapes préliminaires de composition. Cette façon de travailler est en symbiose avec ma philosophie de création, qui, à son tour, est influencée par mes expériences d'écoute d'œuvres. Comme je me trouve dans de beaux paysages (naturels ou pas) en écoutant des musiques que j'apprécie, je me comporte à la manière d'un paysagiste des sons lors de la composition, partageant ainsi beaucoup d'éléments avec les compositeurs qui ont touché au poème symphonique.

### **Élargir le possible : enjeux de mises en pratique**

La même importance est, bien sûr, accordée à l'écoute des compositeurs qui sont pour moi des modèles, en absorbant directement leur langage musical.

5. À noter que je suis étudiant au doctorat en composition instrumentale, sous la supervision de François-Hugues Leclair, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

La compréhension de leur approche théorique est toujours bienvenue, mais c'est là que je perçois les limites de mon autonomie. La connaissance théorique est étroitement reliée à la disponibilité de documents explicatifs en un format m'étant accessible, ou à celle de personnes en mesure de tout me transmettre. C'est là que ma formation, qui m'a appris une multitude d'approches compositionnelles, m'a aidé à nourrir et établir les bases de ma démarche<sup>5</sup>. Je profite aussi de matériaux que l'on m'a adaptés en format électronique pour le texte, et du logiciel Sibelius pour les partitions. Malheureusement, les bibliothèques consacrées aux personnes aveugles ne possèdent pas de traités ou de livres d'analyse musicale, et encore moins de musique moderne. Je reste donc, en quelque sorte, toujours en mode d'études sous la tutelle de compositeurs qui connaissent mieux que moi les sujets qui m'intéressent. Puisque je crois que les compositeurs sont toujours en apprentissage de nouveautés jusqu'au dernier moment de leur vie, ceci ne me dérange point. C'est seulement l'indépendance qui, conséquemment, manque. De surcroît, mon langage musical s'est formé sur la base de ce que je savais déjà.

Les idées qui me viennent sont mises en valeur grâce à l'improvisation et, plus récemment, l'écriture d'esquisses. Ayant en tête l'impression coloristique que je souhaite produire, je me sers des outils à ma disposition, ou j'en fabrique selon le champ intervallique que je veux explorer. C'est la réalisation de la partition qui constitue le principal défi de mon écriture, et où je me sens le plus vulnérable. J'écris mes partitions actuellement au moyen du logiciel de notation musicale Sibelius. La plus récente version de ce logiciel a été conçue par la compagnie de production Avid, en collaboration avec l'Université Berkeley. Leur but a été d'adapter Sibelius pour les personnes aveugles qui utilisent un lecteur d'écran, tout en le gardant accessible aux personnes voyantes. Sibelius m'a littéralement servi de studio de composition. Je peux rédiger mes partitions avec aisance en entendant les résultats de ce que j'écris à l'aide du jeu des instruments virtuels, et en écoutant l'information qui m'est communiquée par le lecteur d'écran avec la synthèse vocale. Cette information m'indique, par exemple, où je suis dans la mesure, s'il y a un signe de nuance, une articulation ou du texte, etc. Grâce à Sibelius, je peux insérer tous les détails afin que ce que je veux réaliser soit bien clair. La possibilité d'imprimer en PDF permet de fournir des partitions complétées à des interprètes qui n'utilisent pas nécessairement Sibelius.

Même avec les meilleures technologies, cependant, je me heurte à des obstacles qui compliquent la réalisation de ce que j'imagine dans ma tête. Lorsque j'ouvre un fichier dans Sibelius, ma page blanche est faite de mesures

vides à combler de musique. Pour bien rendre mes idées réalisables, il faut d'abord que j'envisage comment convertir ce que j'imagine en mesures et en temps. Le problème se pose lorsqu'on a affaire à des passages qui ne sont pas rythmiques ou sont d'un rythme irrégulier. Antérieurement, je prenais une métrique simple et j'écrivais en m'assurant que tout entre dans la mesure avec la bonne orthographe rythmique. Toutefois, après plusieurs expériences au cours desquelles ma musique a été inutilement difficile à compter, j'ai décidé de construire des mesures favorisant la mise en place de ce que je veux accentuer en fonction des temps forts. Par conséquent, les changements de métriques sont parfois extrêmement fréquents et je me suis retrouvé à avoir recours à des métriques de divers groupements de trois et deux temps, comme dans la musique balkanique que j'affectionne. Il reste quand même à déterminer la limite du niveau de complexité que je peux me permettre pour écrire littéralement les subtilités, plutôt que de simplement indiquer *ritardando*, *accelerando subito* ou *rubato* lorsque je souhaite que plusieurs instruments jouent le même rythme. La question se présente surtout lorsqu'il s'agit d'écrire des chants d'oiseaux. Et que dire des écritures aléatoires? Les rendre sur partition est le premier enjeu, mais il y a aussi le défi de s'assurer d'obtenir un contrôle sur le résultat.

D'autres enjeux sont d'ordre visuel, comme celui de la lisibilité de la partition par des interprètes voyants. En effet, un geste peut être écrit de diverses façons, toutes les options n'étant pas aisément lisibles par des interprètes voyants. Il est donc impératif d'apprendre directement les principes de lisibilité et de se procurer un manuel qui explique comment se tenir hors de la zone de danger d'exécution. Un copiste voyant est même très souhaitable. Un autre élément pour lequel je resterai toujours vulnérable concerne la préparation des parties séparées. Les processus automatisés pour ce faire existent à l'intérieur des logiciels comme Sibelius, mais il est toujours possible que le résultat soit fautif, ce qui réaffirme l'importance de pouvoir compter sur un copiste. Ensuite, tous les éléments ne sont pas audibles sur Sibelius. Les harmoniques des cordes me sont inaccessibles, à moins que je les écrive en notes réelles et que je confie à un copiste la tâche de les écrire en harmoniques. Sans parler des modes de jeu étendus pratiqués par des compositeurs des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, tels que Salvatore Sciarrino, ou encore Helmut Lachenmann et son concept de musique concrète instrumentale. Les altérations que l'on souhaite pour les trilles demeurent un élément problématique dans la simulation MIDI que permet Sibelius. Enfin, quelle que soit la qualité des instruments virtuels, rien ne peut remplacer le vrai son, ce qui est d'ailleurs valable tout autant pour les voyants que les non-voyants. Ceci se tempère assez bien



en conservant une écoute critique et informée de la simulation. Pour moi, la simulation communique la recette plutôt que le résultat: les hauteurs, les rythmes, les instruments combinés, les nuances. À partir de la simulation, je peux entendre intérieurement le résultat sonore que produirait un véritable ensemble de musiciens.

Malgré les limitations, j'aime travailler avec Sibelius pour réaliser mes idées musicales, et je me trouve chanceux de vivre à l'époque actuelle; l'accessibilité de Sibelius étant très récente. Quand je me suis mis aux partitions en 2002, certains détails m'échappaient. Ce n'est qu'en 2008 que j'ai commencé à avoir une vision complète de ma partition. Avant Sibelius, je tentais d'en réaliser à l'aide de logiciels de production comme Cakewalk Pro-audio ou des logiciels simulant l'écriture en braille pour rendre ensuite une partition de format voyant, comme Braille Music Editor. Mais c'est avec Sibelius que le travail est le plus efficace et que les partitions s'avèrent les moins ingrates à corriger.

### **Repenser le concept de handicap**

Par les propos abordés dans cet article, je souhaite apporter un nouveau regard sur le concept de handicap. Pour tout ce qui a trait à la créativité, je me trouve très chanceux de ne pas avoir cédé au piège d'utiliser ma vue par-dessus de tout. Cette situation m'a apporté une véritable symbiose des sens de l'écoute, des textures et des sensations, ainsi qu'une aptitude à utiliser mon analyse profonde des sons pour parvenir à exprimer mes idées musicales. Elle m'a avantagé dans mes cours de solfège et dans mes participations à des ensembles de musique où la transmission orale était souhaitable. Elle m'a également permis de vivre le monde en musique et de savourer la beauté de beaucoup de sons et de textures qui m'entourent, m'apportant de l'oxygène et constituant ainsi une manière de vivre. Plus encore, ce mode de vie consiste pour moi à goûter l'instant présent au milieu de tous ces beaux sons, textures, parfums et sensations. En quoi donc suis-je handicapé? Peut-être ne le suis-je pas.

Le handicap est, oserais-je dire, seulement artificiel et circonstanciel. Le monde moderne a été créé selon des modèles qui facilitent l'usage de la vue. On semblait dire que, puisque la collectivité voyante pouvait fonctionner dans la vie avec des processus standardisés, tout le monde devait être satisfait. Lorsque l'on trouvait une méthode pour présenter en « mode voyant » une invention et que l'on savait comment l'enseigner dans les écoles grâce à des indices visuels, on prétendait que tout était pour le mieux. C'est seulement en des temps plus récents que cette collectivité s'est acclimatée à l'existence

des aveugles – car nous cherchons, nous aussi, à mener une vie stimulante et à pratiquer des métiers – et que des options alternatives ont commencé à exister. La profession musicale n’a pas fait exception. Et heureusement, l’émergence de logiciels comme Sibelius a permis que les procédures standardisées de mise en partition de plusieurs musiques modernes soient converties en une notation accessible, même sans la possibilité de la voir. Cependant, toutes les musiques ne peuvent pas être écrites avec Sibelius; c’est le cas d’œuvres spectrales ou de la nouvelle complexité, par exemple. J’ai donc dû me priver de certains cours universitaires qui touchent ces mouvements. Pour les musiques spectrales (notamment), un logiciel a été développé par l’Ircam afin de réaliser efficacement des représentations graphiques pour coder les sons que le compositeur souhaite explorer<sup>6</sup>. On n’a jamais pris la peine de se poser la question : est-ce que c’est accessible sans la vue ? La nature graphique de l’écriture nous fait prendre conscience que ce n’est pas le cas. La situation est semblable avec les logiciels qui produisent la musique acousmatique, musique qui m’a toujours été inspirante et dont j’aurais sans doute aimé explorer les dispositifs.

Un dernier aspect qui me handicape est le temps de travail nécessaire pour soumettre des compositions à des concours. Aujourd’hui encore, lorsque je reçois une annonce pour un concours de composition, je me rends compte que le délai accordé est moindre que ce qu’il me faut pour produire quelque chose qui me convienne. Beaucoup parmi nous, les aveugles, savent que même dans les situations idéales, le processus physique de rédaction et de lecture d’une partition – ou d’un texte – nécessite plus de temps que pour un voyant, par le simple fait que nous ne pouvons pas les « sonder ». On lit toujours ligne par ligne, mesure par mesure. Il reste toutefois, par chance, des occasions où le concours est annoncé suffisamment en avance. Sinon, il faut espérer avoir déjà écrit une œuvre correspondant aux spécifications recherchées.

\*

Pour conclure, le handicap n’est pas une incapacité ou une limitation dans le processus de création d’une œuvre musicale, mais consiste plutôt en des limites de fonctionnement dans un monde qui n’a pas été créé en tenant compte de l’existence de ceux qui ne voient pas. Le handicap est complètement artificiel. En effet, je ne crois pas exagérer en affirmant que les procédures standard, mentionnées ci-dessus, sont conçues selon une dictature du sens de la vue qui dessert aussi beaucoup de personnes voyantes. Mais

6. Je fais allusion ici à certaines des fonctions de OpenMusic.

loin d'être un handicap physique, c'est plutôt un handicap socialement programmé. Bien qu'une information entre par tous les sens de la perception, les personnes voyantes se sentent totalement perdues dès lors qu'il leur manque la référence visuelle. On peut parler de l'orientation spatiale en cas d'une panne d'électricité, de l'exécution par cœur d'un morceau de musique, de l'identification des accords et intervalles à l'oreille, de la reconnaissance, par la voix ou la texture, d'une personne, ou encore de la possession d'une sensibilité envers l'écologie acoustique.

Je me souviens d'occasions où je parlais d'un oiseau d'une certaine espèce qui chantait en avant-plan, puis d'un autre qui chantait en arrière-plan. Mon interlocuteur a dû tendre l'oreille longtemps pour entendre l'oiseau qui chantait en arrière-plan. La question se pose donc : qui est handicapé, ici ? La réponse dépend des circonstances auxquelles un individu doit faire face. Une personne très habile dans une situation peut être lourdement handicapée dans une autre. Il serait peut-être souhaitable, donc, de penser à des modes de travail accessibles à tout le monde et qui mettraient en valeur nos fascinantes capacités individuelles, plutôt que d'imposer un processus uniforme à tout le monde, puis de considérer les gens incapables de s'y conformer comme « déficients ». Heureusement, le climat institutionnel œuvre de plus en plus avec nous, les personnes aux fonctionnements non habituels, afin de minimiser nos handicaps, de créer des programmes et de nous donner davantage de pistes pour travailler en concordance avec le reste de notre monde, que ce soit dans la création musicale ou dans d'autres disciplines. J'ai espoir que la promotion de l'usage de tous nos sens rendra notre vie plus stimulante, nous permettant de savourer toutes les beautés de notre environnement. Ceci entraînera aussi une inclusivité donnant lieu à une meilleure capacité à coexister, à bien communiquer et à s'inspirer les uns les autres<sup>7</sup>.

7. Il est possible d'écouter certaines de mes œuvres sur ma chaîne YouTube : [https://www.youtube.com/channel/UCdSzVXGVaThdv7de\\_rcgAoQ](https://www.youtube.com/channel/UCdSzVXGVaThdv7de_rcgAoQ) (consulté le 10 août 2022).