Lidil

Revue de linguistique et de didactique des langues

60 | 2019

Langues des signes et genres discursifs

Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ?

Poetry in Sign Language: How Flexible Are the Linguistic Rules?

Marion Blondel et Agnès Millet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lidil/7129>

DOI : 10.4000/lidil.7129

ISSN : 1960-6052

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-164-5

ISSN : 1146-6480

Référence électronique

Marion Blondel et Agnès Millet, « Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ? », *Lidil* [En ligne], 60 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 13 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/7129> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lidil.7129>

Ce document a été généré automatiquement le 13 avril 2020.

Marqueurs du genre poétique en langue des signes française : quelles libertés prises avec les règles de la langue ?

Poetry in Sign Language: How Flexible Are the Linguistic Rules?

Marion Blondel et Agnès Millet

Remerciements

Nous remercions les poètes et interprètes-traducteurs cités, ainsi que les relectrices et relecteurs de cet article pour leurs suggestions constructives.

1. Introduction

- 1 Si la gestualité est partagée entre les sourds et les entendants, elle s'est systématisée dans les langues des signes (désormais LS) qui, comme les langues audio-vocales (désormais LV), sont conventionnelles et respectent des contraintes physiologiques, des règles « phonologiques¹ », morphologiques et syntaxiques. Néanmoins, les différences de modalité (visuo-corporelle ou audio-vocale) impriment leurs particularités non seulement sur les langues elles-mêmes, mais aussi sur les formes d'art exprimées dans ces langues. C'est spécialement sur l'art poétique que cette contribution souhaite se pencher, en essayant de comprendre en quoi et comment le genre poétique *se joue* des règles de la langue, ou à tout le moins, *joue avec* elles.
- 2 La première partie présentera brièvement les LS et leurs caractéristiques, en proposant des focus sur les éléments susceptibles d'être investis par la fonction poétique. Puis nous présenterons ce qui nous semble caractériser en général le genre poétique et qui structure notre observation, à savoir les notions de *marqueurs* et de *licence* poétiques. Nous aborderons ensuite la méthodologie employée pour rendre compte du genre poétique, en justifiant notamment la présence de la traduction poétique dans la

constitution des corpus étudiés. En dernier lieu nous examinerons notre corpus à la lumière de ce que nous avons considéré comme des marqueurs poétiques et examinerons dans quelle mesure la licence poétique est à l'œuvre en poésie en LSF, qu'elle soit l'objet d'une création ou d'une traduction en LSF.

2. Bref aperçu des dynamiques iconiques gestuelles impliquées dans la poésie

- 3 Pour les lecteurs non avertis, rappelons que la gestualité est une ressource langagière humaine. Lorsqu'elle accompagne des LV, elle est le plus souvent considérée comme non linguistique. Elle accompagne la parole de gestes dits *co-verbaux*. Néanmoins, de nombreux chercheurs considèrent, avec McNeill (1992), que cette gestualité fait partie intégrante du langage, c'est-à-dire de la faculté générale d'expression qui permet la création de systèmes singuliers : les langues. Dans le cas de la surdité, cette gestualité, majoritairement iconique, devient linguistique.

2.1. Iconicité

- 4 L'iconicité est l'un des moteurs de l'expression gestuelle. Elle est liée aux codes de reconnaissance présidant à la perception visuelle du réel et à sa formalisation (Bouvet, 1997 ; Jousse, 1974 ; Eco, 1972). Elle joue donc un rôle majeur dans la structuration linguistique des LS. Ainsi, ce qui visuellement caractérise un zèbre, ce sont ses rayures : une saillance perceptive qui sera exploitée pour la création du signe [ZÈBRE], composé en LSF du signe [CHEVAL] et du signe [RAYURE] exécuté sur le corps du signeur².
- 5 Cette iconicité structure et le lexique et la syntaxe. Pour ce qui est de la syntaxe, l'iconicité est *diagrammatique*, c'est-à-dire qu'elle permet d'inscrire des relations (sémantico)-syntaxiques dans l'espace de façon imagée. Pour ce qui est du lexique, elle contraint le choix des *paramètres* du signe en fonction de la forme et/ou du mouvement du référent.

2.2. Paramètres du signe impliqués dans la poésie

- 6 De fait, les unités lexicales de la LSF se décomposent en quatre unités de type phonologique, nommées *paramètres* du signe : la configuration manuelle, l'emplacement des mains, l'orientation de la paume et le mouvement inhérent au signe³. Cependant, parce qu'elles sont majoritairement choisies en fonction de la visée iconique du signe, ces unités minimales peuvent se charger de sens, autrement dit, ce statut phonologique peut évoluer (Armstrong et coll., 1995). En effet, par le biais de « dynamiques iconiques » propres aux LS, les unités de type phonologique pourront acquérir, en discours, des statuts morphologiques et/ou syntaxiques (Millet et coll., 2015 ; Millet, 2019). Selon nos observations en LSF et les travaux concernant les LS en général (Bauman, 2003 ; Blondel & Miller, 2001, 2008 ; Ormsby, 1995 ; Sutton-Spence, 2008 ; Valli, 1990 entre autres), la poésie joue de certains de ces paramètres et des dynamiques qui leur sont propres. Nous présentons ici les trois paramètres qui ont retenu notre attention dans cette étude⁴.

2.2.1. Configurations manuelles

- 7 Les configurations sont les formes particulières que peuvent prendre les mains pour l'exécution du lexique. L'iconicité permet à ces configurations de se commuer en unités de sens, soit pour créer une famille lexicale, soit pour acquérir un statut syntaxique de type pronominal en devenant « proforme manuelle ». Ces formes de glissements d'un statut à un autre sont très exploitées dans la poésie en LSF comme nous le verrons plus loin. Par ailleurs, ces configurations peuvent acquérir une valeur de spécificateur de taille et de forme (STF) participant de la valeur adjectivale⁵ (Bras et coll. 2004 ; Millet, 2019).

2.2.2. Mouvements

- 8 Il existe en LSF différents types de mouvements : des mouvements articulatoires de transition qui permettent de passer de la fin d'un signe au début d'un autre (sans aucune charge sémantique), des mouvements internes aux signes qui permettent de créer le signe lexical, et enfin des mouvements morphosyntaxiques (liés aux signes prédicatifs).
- 9 On mentionnera en premier lieu les mouvements iconiques sur lesquels se fonde la variation lexicale — par exemple, sur la base du signe [BATEAU-avancer], des variations sur le mouvement référant à celui de la mer permettent de décliner en LSF un paradigme qui peut se traduire par *tanguer*, *rouler*, *filer*, *couler*, etc. (Millet, 1997). La poésie en LSF joue beaucoup sur des variétés inédites de mouvements, comme on le verra plus loin.

2.2.3. Emplacements

- 10 Tout signe lexical, dans sa forme de citation, s'ancre dans l'espace — soit sur une partie du corps, soit sur ce que l'on nomme l'espace neutre, c'est-à-dire un espace au niveau de la taille proche du corps du signeur. Cet espace est nommé en général *emplacement* ou *ancrage*. Les dynamiques iconiques permettent, en discours, d'opérer des variations de cet emplacement en fonction de besoins syntaxiques ou référentiels en créant des *locus* spécifiques, ce que l'on discute ci-après.

2.3 Espaces : une donnée syntaxique incontournable

- 11 Au plan syntaxique, le mouvement et l'ancrage des signes permettent de distribuer les rôles actanciels de certains signes prédicatifs qui l'autorisent⁶ : par exemple pour le signe [PRÊTER] la trajectoire du mouvement du signe ira de l'espace de l'agent (celui qui prête) à celui du bénéficiaire (celui à qui l'on prête). La poésie en LSF s'empare largement de cette possibilité pour créer des associations originales liées à des visions oniriques entrechoquant les univers, comme nous le verrons. L'espace est une donnée fondamentale de la syntaxe des LS. Il ne s'agit pas de tout l'espace de la communication, mais d'un espace, devenu linguistique, qui est délimité comme l'illustre la figure 1.

Figure 1. – Espace de signation.

Dessin de L. Verlaine, dans Millet (2019, p. 124)

- ¹² C'est dans cet *espace de signation* que vont se créer tous les sous-espaces nécessaires à la référence, les *locus*⁷. Le locus est une portion d'espace à laquelle une référence a été affectée. Il est donc lié à la spatialisation des signes, c'est-à-dire leur position dans l'espace de signation. Par exemple, dans l'un des poèmes de François Brajou, si [HORLOGE] a été signé dans un espace, [AIGUILLE], pour pouvoir référer à l'aiguille tournant dans le cadran de l'horloge, sera nécessairement signé dans ce même espace.

2.4. Le corps

- ¹³ Le corps, entendu ici dans un sens large, comprenant le buste, les épaules, la tête — et donc les mimiques et les regards — est investi de nombreuses fonctions linguistiques dans les LS. Dans une instance de dialogue, il renvoie à une première personne du singulier, dans une instance de récit, il réfère à la troisième personne, le personnage dont on adopte le point de vue⁸. Dans une instance de récit, la LSF nécessite cette identification corporelle au personnage, appelée *prise de rôle* (Moody, 1997 [1983]), *transfert personnel* (Cuxac, 2000a) ou *proforme corporelle* (Millet, 2006). Cette notion de proforme corporelle est importante dans la poésie en LSF. Elle est fondamentale dans cette forme spécifique de poésie que nous évoquerons plus loin et que l'on nomme VV pour *Visual Vernacular* (Bauman, 2003).

3. Langues des signes et genre poétique

- 14 Le genre poétique peut se caractériser de différentes façons. Il s'ancre dans une présence forte de la fonction poétique, elle-même définie par l'accent mis sur le *message*, sur la valeur intrinsèque de la structure matérielle de l'énoncé (Jakobson, 1963). Cette fonction est présente dans différents usages du langage (en cela elle ne garantit pas la poéticité de l'énoncé, cf. Dominicy, 2011), mais elle est dominante dans l'art verbal en général (Fabb, 1997) et dans la poésie en particulier. Dans une perspective néo-jakobsonienne, la fonction poétique s'appréhende à la fois par l'intention du poète, ainsi que par une structure double, rythmique et métrique (Dominicy, 2011).
- 15 La poésie se présente comme une forme littéraire hautement formalisée, reconnue comme telle au sein d'une communauté linguistique et obéissant à des principes de structuration, dont l'établissement de rapports d'équivalence entre différents points de la séquence du discours (Ruwet, 1975).

3.1. Des marqueurs formels spécifiques ?

- 16 Compte tenu de la définition générale que nous venons de donner, nous nous attendons à repérer, dans le genre poétique en LSF, un certain nombre de marqueurs formels, qui peuvent exploiter le potentiel des structures linguistiques représentatives de la LSF, ou être communs aux LS et aux LV, notamment dans leurs dimensions orales ou de « face à face » (Bahan, 2006).
- 17 Pour établir l'inventaire de ces marqueurs poétiques, nous nous appuyons sur de précédents travaux concernant l'art poétique dans les LS, dont ceux de Klima et Bellugi (1976). Dans ce qu'ils désignent comme *art sign*, ces auteurs ont en effet noté que les signeurs exploitent des structures poétiques (p. 56) « constituées à partir du code grammatical » ainsi que des phénomènes comme la balance, l'équilibre entre les deux mains ou la manipulation des paramètres (orientation, localisation, et configurations manuelles), sur lesquels nous reviendrons en section 5.

3.2. La question de la « licence poétique »

- 18 Les principes de structuration de la poésie autorisent la licence poétique, qui consiste en une transgression des normes qui régissent le discours courant (Pougeoise, 2006). Nous élargissons la notion à un jeu interstitiel avec les lois linguistiques, que ce jeu en surexploite en quelque sorte les possibilités linguistiques ou qu'il en transgresse les règles, de façon plus ou moins appuyée. Ce sont ces formes de libertés accordées au poète que nous allons chercher dans des poèmes en LSF, que ces poèmes soient créés en LSF ou traduits du français vers la LSF. Ce faisant, nous discuterons là encore des nuances à introduire dans les degrés de liberté pris avec les règles de la langue.
- 19 Avant d'entrer dans l'analyse de nos corpus, nous souhaitons les présenter et expliquer pourquoi notre recherche, outre les créations en LSF, inclut des traductions de la LSF vers le français ou du français vers la LSF.

4. Méthodologie

4.1. Un corpus authentique et des analyses qualitatives

- 20 L'expression poétique en LSF, ou du moins sa diffusion auprès d'un public non initié, s'est beaucoup développée au cours des dix dernières années en France. Nous étudions des données plurilingues et plurimodales réunies dans un corpus large qui se compose de performances poétiques publiées incluant un DVD (Baumié, 2015 ; Beskardès, 2012) ou non publiées, dont on possède des traces numériques (festivals, lectures publiques)⁹.
- 21 Ce corpus inclut non seulement des séquences poétiques que les auteurs eux-mêmes qualifient de « poèmes », mais également des séquences poétiques issue d'une création artistique originale, le VV mentionné plus haut, qui pour les uns reste dans le système linguistique de la LS et constitue un registre qui en exploite le potentiel iconique, et pour les autres, sort de ce système linguistique¹⁰. Le VV évite les signes lexicaux figés et exploite les structures iconiques semi- et non lexicalisées (proformes, STF mentionnés précédemment).
- 22 Ces performances poétiques comprennent des poèmes élaborés en LSF et des traductions en LSF de poèmes élaborés dans des LV. Nous utilisons également la traduction de ces poèmes LSF en français¹¹.
- 23 Notre approche, dans un champ encore peu exploré en France, est résolument qualitative et tente de repérer des phénomènes que nous avons estimé s'éloigner d'une utilisation ordinaire de la langue et que nous décrivons dans les points 5 et 6 de cet article.

4.2. Quels apports de la traduction ?

- 24 La poésie, comme nous le mentionnons plus haut, est un espace particulier de liberté avec les formes choisies et les interprétations proposées ; il est donc intéressant de comprendre et de décrire comment l'interprète-traducteur s'empare de cette liberté et se la réapproprie, tout en préservant ce qu'il pense être l'intention ou l'effet du poème original (Meschonnic, 1995). Ceci est vrai pour la traduction entre deux poèmes écrits, dans deux LV, mais cela pose de nouvelles questions quand le processus de traduction s'effectue en changeant de modalité. Quels sont les enjeux pour le traducteur, le public et le poète, lorsque le poème passe d'une modalité visuo-corporelle à une modalité audio-vocale ou visuo-graphique, et inversement ? Que deviennent, dans le poème cible, les marqueurs du genre poétique identifiés dans le poème source ?
- 25 Pour répondre à ces questions, la traduction-interprétation nous offre une fenêtre sur les processus poétiques envisagés comme trans-modaux et trans-linguistiques. Elle agit comme révélateur des singularités langagières et stylistiques et permet d'apprécier les richesses insoupçonnées qu'offre la diversité des langues (Cassin, 2016).

5. Des ressources poétiques spécifiques aux LS ?

- 26 Comme nous l'avons explicité plus haut, les LS se fondent sur la gestualité, qui génère des éléments linguistiques qui lui sont propres, que nous analyserons dans leur utilisation poétique. Nous regarderons également, grâce aux données de traduction, si

ces ressources ont un équivalent dans les LV, afin de nuancer le caractère « spécifique à une modalité » de certains procédés poétiques.

5.1. Schémas rythmiques et spatiaux

- 27 Un des marqueurs poétiques relativement décrit dans la littérature (Ormsby, 1995 ; Sutton-Spence, 2008 ; Beauchamp & Pion-Chevalier, 2014) est l'association d'un débit ralenti et d'un « *design* élargi » dans la poésie, lorsque l'on compare ce registre avec celui de la langue de tous les jours.

5.1.1. Rythme

- 28 En effet, le débit signé dans les poèmes étudiés est relativement lent comparé à l'expression des poètes hors de leurs performances poétiques. Ce ralentissement général est obtenu par l'élargissement de signes, l'ajout de mouvements de transition entre les signes, la tenue prolongée de signes, l'insertion de « silences » gestuels.
- 29 D'autre part, dans la majorité des données observées, le poète maintient une continuité dans le flux gestuel en exploitant les procédés qui permettent d'éviter les ruptures et mouvements superflus dans les transitions entre les signes. Ainsi, le maintien d'une configuration ou d'un emplacement entre deux signes consécutifs contribue à cette continuité dans le rythme (cf. section 5.2).
- 30 Dès lors que le débit de la poésie est relativement lent, les séquences pour lesquelles le rythme s'accélère ou devient plus saccadé sont perçues comme particulièrement saillantes. C'est le cas par exemple dans « Encre noire » de Mathilde Chabbey (S) où les parties avec un rythme lent (avec passage d'une configuration manuelle à l'autre) s'opposent au rythme saccadé de la fin du poème.
- 31 Le rythme se dessine non seulement ainsi grâce aux contrastes entre les vitesses de débit signé, mais aussi grâce aux contrastes de durées longues/brèves des intervalles entre deux temps forts, contrastes qui structurent des schémas rythmiques. Ces schémas ou patrons rythmiques sont très apparents dans les formes poétiques brèves destinées à un public enfantin, comme les comptines (Blondel, 2000).

5.1.2. « Mélodie » dans l'espace

- 32 Concernant l'espace, les signes sont réalisés dans un cadre tridimensionnel, dont l'une des échelles est celle de la hauteur, graduée de 1 à 5 (fig. 2). Pour chaque signe, on peut décrire la hauteur en termes d'intervalles entre les positions initiales et finales des mains. L'intervalle est dit nul quand un signe est articulé au même repère, petit quand il passe d'un repère à un autre contigu, moyen quand il passe d'un repère à un autre non contigu, et enfin grand lorsqu'il passe du niveau 2 à 5, comme dans [MONTAGNE] par exemple (fig. 2). Dans le cas de [CAMPAGNE] qui s'exécute normalement avec un intervalle nul, on note que la réalisation poétique du signe consiste à augmenter l'intervalle réalisé par la main dominante¹². Cette échelle d'intervalles rappelle celle proposée pour l'étude de l'air des comptines vocales dans laquelle les chiffres correspondent à des intervalles respectivement de 0, 2 et 4 demi-tons. C'est pourquoi nous utilisons le terme *mélodie* pour souligner l'analogie possible entre la modalité sonore et la modalité gestuelle.

Figure 2. – Repérage des signes en fonction d'une échelle de hauteur.

5		
4		
3		
2		
1		
	[MONTAGNE]	[CAMPAGNE] (version poétique)

Dessins de F. Aeschbacher, dans Blondel (2000)

- 33 La mélodie se déploie aussi selon nous dans une dimension horizontale liée à la question de l'alternance entre les deux mains du signeur. Dans les LS, les signes sont uni- ou bi-manuels. Il existe néanmoins des variantes libres et des variantes contextuelles. Un signe bi-manuel peut en effet être réalisé à une main pour des contraintes extralinguistiques ou linguistiques. Ce phénomène montre que, pour la majorité des signes, « une main suffit » (Van der Kooij, 2001). Or, en poésie, les signeurs ont tendance à privilégier un équilibre main droite / main gauche, comme l'avaient noté Klima et Bellugi, en exploitant la gestion des espaces latéraux et en jouant de cette contrainte d'équilibre lorsque la spatialisation n'est pas contrainte par le sens, la référence. Ainsi, dans un passage de « Kosovo » (fig. 3), Levent Beskardès assure alternativement, de sa main gauche ou de sa main droite, le maintien de la référence à une colonne de réfugiés tandis que de sa main libérée de ce maintien de la référence, main qui devient dès lors dominante, il signe des événements se déroulant en simultané, à savoir que des réfugiés tombent.

Figure 3. – Alternance et symétrie dans l'arrangement des mains.

	[...]		[...]	
(Trad.) 'les gens avancent en ligne'		'l'un s'écroule sur la droite'		'un autre s'écroule sur la gauche'

Levent Beskardès, « Kosovo », dans Baumié (2015)

5.1.3. Structures spatio-rythmiques

- 34 De ce que nous venons d'exposer, il ressort que les liens entre structure spatiale et structure rythmique sont forts dans la poésie en LSF. En effet, un espace de signation plus ample correspond à un débit plus lent, autorisant des alternances binaires, tant

dans la répartition spatiale des signes que dans leur répartition sur la chaîne séquentielle temporelle.

- 35 Tout comme dans la séquence que nous venons de décrire dans « Kosovo », le parallélisme syntaxique s'illustre aussi dans le poème « Cœur battant » de François Brajou (S). Dans ce poème, les premier et dernier signes sont identiques ([pr-cœur-BATTRE]). En outre, les signes en deuxième et avant-dernière place présentent une structure inversée (fig. 4), avec d'une part « une coupure laissant verser le sang » et d'autre part « le sang réintégrant le corps et la plaie se refermant », comme si le film faisait marche arrière. En français, les traducteurs¹³ utilisent des répétitions lexicales en écho au début et à la fin du poème et des marqueurs morphosyntaxiques en *re-* (« reflue », « se referme ») pour souligner le bouclage de la séquence.

Figure 4. – Effet miroir entre le début et la fin d'un poème.

François Brajou, « Cœur battant », dans Baumié (2015)

- 36 Mentionnons également le VV « Sirène » de Erwan Cifra (S), qui commence par un geste d'ouverture (assez délicat à traduire, rendu par « silence » dans l'une des propositions de traduction et par « horizon » dans une autre proposition) et se conclut par un geste de fermeture. L'une des propositions de traduction restitue l'encadrement du poème : « horizon », « nouvel horizon » ; tandis que l'autre proposition de traduction rend compte du geste de fermeture « la mer se referme » en abandonnant l'effet de miroir inversé présent en LSF.
- 37 On le voit, les structures rythmiques et spatiales que l'on rencontre dans la poésie créée en LSF peuvent trouver des équivalents dans les traductions en français ; il s'agit dès lors pour les traducteurs de proposer des adaptations inter-modales, comme c'est d'ailleurs le cas avec les allitérations et les créations lexicales.

5.2. Maintien, rappel, glissement des configurations manuelles

- 38 Dans son poème « V » Levent Beskardès (S) propose une forme d'allitération gestuelle continue puisque le poème n'utilise qu'une seule forme de main qui correspond au [V] de l'alphabet manuel. Il s'empare ainsi d'une contrainte formelle pour en explorer toutes les possibilités. Dans la traduction, comme l'avaient d'ailleurs noté Klima et Bellugi (1976), l'adaptation trans-modale se fait aussi par la répétition de cette unité distinctive. Les traducteurs maintiennent en français une allitération en [v] comme en (1).

- (1) [...]

Je te vois dansefloue au vif accéléré

Et s'affole le pinceau qui vite virevolte [...]

- 39 On retrouve ce même procédé dans un autre poème de Levent Beskardès intitulé « La mer ». Dans ce cas, c'est la configuration manuelle [main-ouverte-doigts-étendus] (qui correspond au chiffre [5] en LSF) qui est maintenue. Par son orientation vers le bas et un jeu sur les mouvements de type ondulatoire avec des variations d'intensité, ce maintien de configuration permet, d'une part, de conserver le champ sémantique de « la mer » à travers cette « racine lexicale » sur laquelle vont pouvoir se greffer différents mouvements prédicatifs et, d'autre part, de modifier les signes pour en moduler les significations.
- 40 Dans « Cœur battant » de François Brajou (S), on observe un autre phénomène, celui du glissement lent d'une configuration manuelle — en [5] en l'occurrence — qui permet de passer du signe [ÉMOTION] au signe [FIERTÉ]. Ces deux signes, non reliés à priori sémantiquement, s'exécutent en effet avec cette même configuration manuelle qui glisse sur le bras pour [ÉMOTION] et passe sur le buste pour [FIERTÉ]. Ce procédé contrevient aux règles syntaxiques de l'utilisation régulière du maintien des proformes manuelles, puisqu'un maintien de configuration renvoie normalement au même référent. On pourrait penser qu'on est là dans une forme particulière d'allitération, mais il nous semble plus juste de dire que l'on est, au plan sémantique — et non strictement formel —, dans la mise en continuité de deux sentiments. La suppression d'un mouvement purement articulatoire entre les deux signes revient ici à les mettre en écho avec un effet de dissémination du sens, ce que la traduction ne rend pas en (2), d'autant que le retour à la ligne désolidarise les deux signes.

(2) [...]
 Émotion
 Fierté
 [...]

- 41 Nous avons donc retrouvé, dans notre corpus, certaines des ressources poétiques inventoriées dans d'autres travaux sur la poésie en LS et nous n'en avons pas identifié qui soient réservées exclusivement à la modalité gestuelle. La consultation des propositions de traduction intermodale nous conforte dans cet avis, même si tous les procédés ne se prêtent pas aussi facilement au jeu des équivalences. Il nous reste à interroger le caractère éventuellement licencieux ou transgressif de ces procédés.

6. Jouer avec la langue sans se jouer des règles

- 42 Comme l'affirme Sutton-Spence (2008), il nous semble juste de dire que la poésie est le lieu où le signeur peut repousser les limites de la langue. Il s'agit, selon nos observations, de jouer avec ces limites et de se jouer de ses règles — mais jusqu'à quel point¹⁴ ? C'est ce que nous voulons explorer dans ce dernier paragraphe.

6.1. Flou sémantique et inventions lexicales

- 43 Il est assez fréquent que la licence poétique permette au poète des créations lexicales dont l'interprétation varie d'un interlocuteur à l'autre. Ces formes d'inventions morpho-lexicales sont présentes dans bien des poèmes en LSF. Dans son poème « V » déjà cité, grâce au maintien de la configuration [V], Levent Beskardès (S) crée des variétés inédites de mouvements qui ré-inventent un vocabulaire onirique non attesté dans la langue. Les variations du mouvement sont un procédé de dérivation lexicale

régulier en LSF qui est ici systématisée dans la poésie pour des créations lexicales qui présentent de redoutables défis de traduction. En effet, le traducteur se trouve dans la double contrainte de créer des termes également inédits en français, et incluant le son [v] pour ne pas perdre l'allitération qui traverse le poème (« Je te vois **dansevibrer** devant mes yeux // Et **valcille** le pinceau qui **viregraffe** sur la feuille vide »).

6.2. Jeux sur la spatialisation des signes

- 44 Rappelons que dans sa forme de citation, un signe se voit attribuer un emplacement ou « ancrage ». Le signe s'exécute soit dans une portion d'espace devant le signeur ou « espace neutre », soit sur le corps du signeur. En discours, pour des raisons morphosyntaxiques, cet emplacement lexical peut être abandonné au profit de ce que nous avons décrit précédemment comme la spatialisation du signe.

6.2.1. Spatialisations et évocations sémantiques

- 45 Par exemple, dans le poème « La mer » de Levent Beskardès (S), certains signes trouvent place dans des espaces différenciés. Dans la traduction, ces spatialisations dans des portions d'espace à gauche, à droite, un peu plus bas, un peu plus haut sont mentionnées grâce à des références aux points cardinaux (3).

(3) Jeu d'écume à l'**est**, vaguelettes à l'**ouest**

Houle traversière **au sud**, roulement de vague **au nord**.

Il s'agit ici d'une appréciation sémantique de la spatialisation. Dans d'autres cas, la spatialisation d'un signe entre dans un jeu plus syntaxique.

6.2.2. Spatialisation et sélection d'actants

- 46 Dans le poème « Le cri » de Djenebou Bathily (S), le signe [CRIER] est spatialisé sur les épaules, alors que son emplacement lexical canonique est au niveau de la bouche. Les bras se croisent et les mains effectuent le signe — main droite sur l'épaule gauche et main gauche sur l'épaule droite, dans une structure spatio-rythmique, telle que décrite plus haut. Dans ce cas, la spatialisation aboutit à sélectionner un actant inhabituel pour [CRIER], ce que l'on pourrait traduire littéralement par « les épaules crient ». Cette sélection d'un actant inhabituel, illustré figure 5a (vs habituel en 5b), pourrait être considérée comme la transgression d'une règle sémantico-syntaxique, mais le procédé de spatialisation étant régulier en LSF, on considèrera plutôt qu'il s'agit de la surexploitation poétique d'un procédé syntaxique bien attesté, tout à fait similaire à ce que Prandi (2002) classe dans les métaphores — pour les LV en l'occurrence.

Figure 5. – Utilisation d'une localisation inhabituelle (a) pour le signe [CRIER] (b).

D. Bathily, « Cri de rue », dans Baumié (2015)

6.3. Éviter la transgression ?

- 47 Sutton-Spence (2008) a noté que la transgression de règles morphosyntaxiques dans les poésies en LS n'est que très rarement observée. Nous n'en avons pas non plus rencontré dans notre corpus et il semble que les traducteurs ne soient pas non plus enclins à en produire en LSF alors même qu'elles sont présentes dans les poèmes sources en français. Ainsi, lorsque Pierre Soletti (E), dans son poème « Ton sourire est absolu¹⁵ », utilise une forme transitive pour le verbe intransitif *mourir*, « quand je te mourrai », l'interprète dans sa traduction en LSF enchaîne rapidement les signes [TUER] et [MORT] – le verbe [TUER] étant orienté vers l'interlocuteur (un second actant attendu par le verbe) et le signe [MORT] étant spatialisé sur le même locus (fig. 6). Cette structure est tout à fait régulière en LSF et signifie littéralement « je te tue et tu meurs ». La trajectoire des verbes transitifs implique l'objet ou le patient du procès, et il semble que l'iconicité de cette trajectoire ne puisse être ici ajoutée à un verbe comme [MOURIR/ÊTRE MORT] ou tout du moins que le traducteur ne s'autorise pas cette transgression.

Figure 6. – [TUER] et [MORT].

Lucie Gaillard, dans Baumié (2015)

- 48 De la même façon, alors que Mathilde Chabbey (S), dans son poème écrit en français « Ô belle vie » (poème n° 48, p. 145), utilise le même procédé transgressif avec la valence du verbe *trembloter* : « [...] Cela m'a trembloté ! », dans sa version du poème en LSF, elle fait simplement passer ses mains sur son bassin dans un mouvement ondulé, ce qui ne constitue pas une forme d'a-grammaticalité.

6.4. L'orchestration de l'ambiguïté et de l'opacité

- 49 La poésie en général, qu'elle soit vocale ou gestuelle, présente de nombreux cas où la référence reste ambiguë. Si les signeurs usent fréquemment des ambiguïtés autorisées par la langue, soit dans les conversations quotidiennes soit dans des discours plus académiques, les poètes et leurs traducteurs les utilisent, dans un processus réfléchi, pour favoriser la multiplicité des interprétations. En LSF par exemple, on observe fréquemment des utilisations spatiales ambiguës, des changements subtils de perspectives et de rôles et des signes posés sans référence explicite. Cette référence non spécifiée ou très largement indéterminée traverse la poésie, en LSF comme en français.
- 50 La poésie en LSF peut recourir à des proformes indéterminées (dont l'interprétation est laissée à l'appréciation du public, comme on l'a vu dans le poème « Kosovo » de Beskardès). Dans le poème de François Brajou déjà évoqué, « Cœur battant », de telles indéterminations de formes manuelles sont traduites par des indéfinis en français : « Silhouette mystérieuse, quelqu'un, quelque chose ». Ces ambiguïtés et références indéterminées nous paraissent un marqueur fort du genre poétique en LSF. Ce procédé correspond à la description que fait Fabb (1997, p. 7) de l'obscurité dans l'art verbal et renvoie aux procédés d'indétermination dans les LV (Monte, 2018), mais comme nous relevons peu d'occurrences de transgression véritable des règles morphosyntaxiques dans les données observées, l'orchestration de cette opacité nous semble d'autant plus marquante.

7. Marqueurs du genre et licence poétique : éléments de conclusion ouverte

- 51 Les investigations dans notre corpus de création et traduction poétique, en LSF et en français, nous permettent de nuancer les propositions de Klima et Bellugi (1976), qui constituent les premiers pas de la recherche diffusée autour de la poésie dans les LS. À la lumière de nos analyses, la distinction entre « interne » et « externe » au système grammatical de la langue, proposée par ces auteurs, ne nous semble pas pertinente, pas plus que le fait de considérer cette seconde catégorie comme spécifique aux LS. En effet, les phénomènes énoncés, qui sont pour nous autant de marqueurs du genre poétique, s'inscrivent bien dans la dynamique et le système de la langue, et trouvent des transpositions dans les LV.
- 52 Nous avons retenu et illustré quelques-uns des marqueurs poétiques : des allitérations de configurations manuelles ; une indétermination lexicale ; un jeu sur les mouvements, le débit et le rythme avec des contrastes soulignés et l'élaboration de patrons rythmiques remarquables ; une utilisation massive de l'espace situé au-dessus de la tête du signeur, une amplification des mouvements, etc. Nous n'avons pas exploré l'ensemble des procédés exploités en poésie dans toutes les LS décrites, et nous avons donc laissé de côté d'autres aspects tels que l'exploitation de l'anthropomorphisme (Sutton-Spence & Napoli, 2012).
- 53 L'ensemble de ces marqueurs portent en eux des formes de licence poétique qui cependant, en LSF, ne transgressent pas vraiment les règles morpho-syntaxiques, mais surexploitent les procédés ressources, en étirant les possibilités de la gestualité, de l'iconicité et de la spatialité propres aux langues gestuelles. Se mettent ainsi en place

des formes de distorsions gestuelles plus que de véritables déviances linguistiques ou violations de règles. Le fait que l'on observe surtout un jeu avec les règles plutôt qu'une transgression, que ce soit dans la création en LS ou dans la traduction en LS, pourrait avoir un lien avec la dimension sociolinguistique de reconnaissance et de transmission d'un genre poétique et des libertés qui lui sont associées. Dans de précédents travaux (Blondel, 2000) ainsi que lors des nombreux échanges entre poètes, traducteurs et chercheurs au sein du *Laboratoire poétique*¹⁶, ont été exprimées des réticences ou de la prudence vis-à-vis de cette dimension transgressive.

- 54 La langue des signes a été interdite pendant un siècle dans l'éducation des élèves sourds et n'a (re)trouvé ses lettres de noblesse qu'avec le « réveil sourd » dans les années 1980 (Minguy, 2009). Les outils d'institutionnalisation (grammaires, dictionnaires, recueils) sont encore peu nombreux, incomplets et peu diffusés. Les auteur.e.s sourd.e.s sont très peu nombreux à s'auto-désigner comme « poètes » ; ils et elles effectuent un grand travail de sensibilisation et de quasi-apprivoisement du public sourd à l'égard d'un genre discursif qui lui reste étranger, y compris dans sa langue première, la langue des signes. Les histoires drôles, les récits de vie, les contes, les histoires d'alphabet, etc., sont des formes répertoriées, partagées dans le patrimoine oral des associations sourdes, mais pour la poésie, il semble que l'on passe directement, en France, des poèmes écrits de Pélissier en 1830-1850 aux poèmes de Chantal Liennel et de Levent Beskardès télé-diffusés dans les années 1990. Il est donc assez logique que les auteur.e.s contemporain.e.s s'inscrivent dans une démarche de valorisation, d'exploration des ressources poétiques de la langue avant de venir la chahuter, la bousculer. Cela n'empêche aucunement des formes libres et à la frontière des genres comme le VV, que l'on a pu évoquer.

BIBLIOGRAPHIE

ARMSTRONG, David F., STOKOE, William C. & WILCOX, Sherman. (1995). *Gesture and the Nature of Language*. Cambridge : Cambridge University Press.

BAHAN, Ben. (2006). Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community. Dans H. Bauman, J. Nelson & H. Rose (dir.), *Signing the Body Poetic* (p. 21-50). Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

BAUMAN, Dirksen. (2003). Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry. *Sign Language Studies*, 4(1), 34-47.

BAUMIÉ, Brigitte. (2015). *Les Mains fertiles. 50 poètes en langues des signes*. Paris : Éditions Bruno Doucey, DVD inclus.

BEAUCHAMP, Sophie & PION-CHEVALIER, Marie-Claude. (2014). *La poésie en LSQ : une analyse biomécanique* (Rapport de recherche). UQAM, Canada.

BESKARDÈS, Levent. (2012). « V ». *Bacchanales*, 48. Maison de la poésie Rhône-Alpes.

- BLONDEL, Marion. (2000). *Poésie enfantine dans les langues des signes : modalité visuo-gestuelle versus modalité audio-orale* (Thèse de doctorat). Université François Rabelais de Tours.
- BLONDEL, Marion (dir.). (2016). Traduire la poésie en langue des signes. *Double Sens*, 6, 7-8.
- BLONDEL, Marion & CATTEAU, Fanny. (2015). Paris 8 à l'heure de la poésie et de la traduction en langue(s) des signes. *Journal de l'AFILS*, 92, 16-22.
- BLONDEL, Marion & MILLER, Christopher. (2001). Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF. *Sign Language Studies*, 2(1), 24-61.
- BLONDEL, Marion & MILLER, Christopher. (2009). Symmetry and Children's Poetry in Sign Languages. Dans J.-L. Aroui & A. Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms. Language Faculty and Beyond* (vol. 2, p. 143-163). Amsterdam : John Benjamins PC.
- BOUVET, Danielle. (1997). *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles*. Paris : L'Harmattan.
- BRAFFORT, Annelies. (1996). *Reconnaissance et compréhension de gestes, application à la langue des signes* (Thèse de doctorat). Université Paris 11.
- BRAS, Gilles, MILLET, Agnès & RISLER, Annie. (2004). Anaphores et deixis en LSF. Tentative d'inventaire des procédés. *Silexicales*, 4, 57-64.
- Cassin, Barbara. (2016). *Éloge de la traduction. Complicquer l'universel*. Paris : Fayard.
- CUXAC Christian. (2000a). *La langue des signes française (LSF) : les voies de l'iconicité*. Paris-Gap : Ophrys.
- CUXAC Christian. (2000b). Compositionnalité sublexicale morphémique-iconique en LSF. *Langage et Surdit, Recherches linguistiques de Vincennes*, 29, 55-72.
- DOMINICY, Marc. (2011). *Potique de lvocation*. Paris : Classiques Garnier.
- ECO, Umberto. (1972). *La structure absente*. (Uccio Esposito-Torrigiani, trad.). Paris : Mercure de France.
- FABB, Nigel. (1997). *Linguistics and Literature Language in the Verbal Arts of the World*. Oxford : Blackwell.
- JAKOBSON, Roman. (1963). *Essais de linguistique gnrale*. Paris : Minuit.
- JOUSSE, Marcel. (1974). *Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.
- KLIMA, Edward S. & BELLUGI, Ursula. (1976). Poetry and Song in a Language without Sound. *Cognition*, 4, 45-97.
- MCNEILL, David. (1992). *Hand and Mind: What Gestures Reveals about Thought*. Chicago : University of Chicago Press.
- MESCHONNIC, Henri. (1995). Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. *Meta : journal des traducteurs*, 40(3), 514-517. <<https://doi.org/10.7202/003640ar>>.
- MINGUY, Alain. (2009). *Le rveil sourd en France*. Paris : L'Harmattan.
- MILLET, Agns. (1997). Rflexions sur le statut du mouvement dans les langues gestuelles : aspects lexicaux et syntaxiques. *Lidil*, 15, 11-30.
- MILLET, Agns. (2006). Le jeu syntaxique des proformes et des espaces dans la cohsion narrative en LSF. *Glottopol*, 7. Disponible en ligne sur <http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_7.html#Sommaire>.

- MILLET, Agnès. (2019). *Grammaire descriptive de la langue des signes française. Dynamiques iconiques et linguistique générale*. Grenoble : UGA Éditions.
- MILLET, Agnès, NIEDERBERGER, Nathalie & BLONDEL, Marion. (2015). French Sign Language. In J. Bakken Jepsen et coll. (dir.), *Sign Languages of the World* (p. 273-316). Berlin : De Gruyter Mouton, Preston (Lancashire) : Ishara Press.
- MONTE, Michèle. (2018). Interpréter le poème : une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthétique et énonciative). Dans G. Achard-Bayle et coll. (dir.), *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)* (p. 127-154). Limoges : Lambert-Lucas.
- MOODY, Bill. (1997 [1983]). *La langue des signes. Tome 1* (2^e éd.). Paris : IVT Éditions.
- ORMSBY, Alec. (1995). *The Poetry and Poetics of American Sign Language* (Thèse de Doctorat). Stanford University.
- POUGEIOISE, Michel. (2006). *Dictionnaire de poétique*. Paris : Belin.
- PRANDI, Michèle. (2002). La métaphore : de la définition à la typologie. *Langue française*, 134, 6-20.
- RUWET, Nicolas. (1975). Parallélismes et déviations en poésie. Dans J. Kristeva et coll. (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste* (p. 307-351). Paris : Le Seuil.
- SALLANDRE, Marie-Anne. (2014). *Compositionnalité des unités sémantiques en langues des signes. Perspective typologique et développementale* (Habilitation à diriger des recherches). Université Paris 8.
- SUTTON-SPENCE, Rachel. (2008). *Analysing Sign Language Poetry*. Basingstoke : Palgrave MacMillan.
- SUTTON-SPENCE, Rachel & NAPOLI, Donna Jo. (2010). Anthropomorphism in Sign Languages: A Look at Poetry and Storytelling with a Focus on British Sign Language. *Sign Language Studies*, 10(4), 442-475.
- VALLI, Clayton. (1990). The Nature of the Line in ASL Poetry. In W. H. Edmondson & F. Karlsson (dir.), *SLR'87: Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research* (p. 171-182). Hambourg : Signum.
- VAN DER KOOIJ, Els. (2001). Weak Drop in Sign Language of the Netherlands. Dans V. L. Dively, M. Metzger, S. Taub & A. M. Baer (dir.), *Signed Languages: Discoveries from International Research* (p. 27-44). Washington, DC : Gallaudet University Press.

NOTES

1. Malgré la référence au son dans l'étymologie de *phonologie*, nous utilisons, comme de nombreux chercheurs, ce terme pour caractériser les unités minimales distinctives d'une langue, ce qui permet par ailleurs d'envisager les comparaisons inter-langues et inter-modalités pour ce niveau d'analyse.
2. Nous inscrivons entre crochets et en majuscule la labellisation (en français) du signe (en LSF) auquel nous référons.
3. Pour la plupart des chercheurs, ces paramètres ont un statut de type phonologique — c'est-à-dire un statut d'unités minimales distinctives, même si cela est contesté par d'autres auteurs tels Cuxac (2000b) ou Sallandre (2014).
4. Nous ne nous intéressons pas ici au paramètre « orientation » qui est le plus souvent une pure contrainte (Millet, 2019, p. 70 et 155), ni aux paramètres « non-manuels » qui sont traités à un autre niveau (en section 2.4).

5. Un STF est une unité linguistique, qui caractérise une forme et n'acquiert un sens précis qu'en contexte. Par exemple, [stf-cylindre], pourra signifier « bûche » (de bois ou de Noël) ou « rôti » selon son environnement lexical. Nous inscrivons entre crochets et en majuscules la labellisation en français du signe de la LSF auquel nous référons. L'abréviation [pr-] renvoie à « proforme », [stf-] à « spécificateur de taille et de forme ». Derrière ces deux abréviations, nous utilisons des minuscules, car les éléments référencés ne sont en général pas lexicalisés. Une proforme est une forme de main ayant une valeur pronominale en discours et assurant la référence. Ainsi, [pr-cœur-BATTRE] signifie que le signe [BATTRE] est associé à une proforme renvoyant au signe [CŒUR], tandis que dans une séquence [ROBE] [stf-petit rond], signifiant « robe à pois », le second élément, exécuté sur l'espace du signe [ROBE] aura une valeur adjectivale, ce qui caractérise le STF.
6. Les verbes *directionnels* (Moody, 1997 [1983]) ou les verbes à *trajectoires* (Millet, 2019).
7. Certains chercheurs préfèrent utiliser le pluriel latin *loci*.
8. Sur l'importance de la distinction entre ces deux instances discursives qui structurent la LSF, voir Millet (2019).
9. Site d'Arts Résonances : <http://arts-resonances.com/?page_id=12>.
10. Cf. l'émission de *L'œil et la main*, diffusée le lundi 9 novembre 2015 à 8 h 28, consacrée au thème du VV et consultable dans les archives en ligne de France 5 sur <www.france.tv/france-5/l-oeil-et-la-main/51149-vv.html>.
11. Nous précisons dans les extraits que nous analysons si les poètes sont sourds (S), ou entendants (E) quand nous nous intéressons à une traduction en LSF.
12. Rappelons que la main dominante est celle qui exécute le mouvement, soit la main droite pour un droitier et la main gauche pour un gaucher. On notera cependant que quelques signes bimanuels, spécialement ceux dont le mouvement est simultané ou alternatif avec la même configuration pour les deux mains, effacent cette distinction entre main dominante et main dominée.
13. Traduction proposée par B. Baumié, C. Carreras, G. Gigueux et M. Thion.
14. Pour une description de la langue ordinaire, voir Millet (2019).
15. Baumié (2015, p. 49-51, vidéo 15).
16. Ce « Laboratoire poétique » est une structure mixte (associative et institutionnelle), fruit de la collaboration entre l'association *Arts Résonances*, les laboratoires de linguistique *Structures formelles du langage*, *Lidilem* (laboratoire de recherche de l'UGA) et le service d'interprétation *Des'L* ; ces collaborations ont donné lieu à des publications (Blondel, 2016 ; Blondel & Catteau, 2015).

RÉSUMÉS

En nous appuyant sur la théorie des « dynamiques iconiques » proposée par Millet (2019) nous interrogeons les caractéristiques du genre poétique dans les langues des signes. Nous partirons des propositions de Klima et Bellugi (1976) pour mettre en relief quelques procédés que nous considérons comme marqueurs du genre poétique en langue des signes française (LSF). À partir d'un corpus authentique en LSF, nous montrerons que la poésie dans les langues des signes exploite ou surexploite des possibilités du système linguistique, sans présenter pour autant de véritables transgressions des règles morphologiques ou syntaxiques. Les marqueurs mis en évidence sont liés au rythme, à l'utilisation spécifique des configurations manuelles et de l'espace

ainsi qu'à une volonté d'opacifier les références. Nous montrerons, notamment grâce à leur traduction, que ces procédés en LSF trouvent des équivalents en français.

In this study, we examine the properties of the poetic genre in sign languages, based on the theory of “iconic dynamics” proposed by Millet (2019). Setting out from Klima and Bellugi's (1976) proposal, we would like to draw attention to a number of processes that we consider as markers of the poetic genre in French Sign Language (LSF). Using a corpus of natural LSF data, we show that poetry in sign language exploits (even over-exploits) some of the linguistic possibilities, without any real transgression of morphological or syntactic rules. The poetic markers highlighted involve rhythm, particular uses of handshape and space and a tendency to use non-transparent references. Finally, using translation of these poems, we show that these LSF processes have their equivalents in the poetic genre in French.

INDEX

Keywords : LSF, sign languages, poetry, poetic genre, poetic licence, poetic markers

Mots-clés : LSF, langues des signes, poésie, genre poétique, licence poétique, marqueurs poétiques

AUTEURS

MARION BLONDEL

Structures formelles du langage, UMR 7023/CNRS, Université Paris 8

AGNÈS MILLET

LIDILEM, Université Grenoble Alpes