

Marion BLONDEL¹
Université François Rabelais, Tours

LA FONCTION POÉTIQUE DANS LES LANGUES DES SIGNES

RÉSUMÉ

L'étude de la fonction poétique dans les langues de signes a été amorcée pendant les années 70. L'objectif de cet article est de présenter l'ensemble des points abordés autour de cette question depuis ces travaux et d'apporter une perspective nouvelle en se concentrant sur l'étude d'un corpus de poésies enfantines en LSF. L'hypothèse dégagée à partir de cette étude consiste à placer le rythme au cœur de la structure poétique et à le considérer comme un élément commun aux poésies des différentes modalités.

MOTS-CLÉS

Rythme, poésie, fonction poétique, comptines, accent, langues des signes, modalité gestuelle, prosodie.

Introduction

Ainsi que le remarque Cohen (1995), définir la poésie est plus ce à quoi on tend que ce par quoi on commence ; or c'est principalement à travers la poésie que nous traitons ici de la fonction poétique. Au sens où Jakobson (1973) l'entend, cette fonction recouvre les procédés techniques mis en œuvre dans le texte² reconnu comme poétique. Sur cette base, nous poursuivons trois objectifs intimement liés : 1) montrer pourquoi les LS présentent un grand intérêt dans l'étude de la fonction poétique en termes de rapport entre les procédés poétiques et le type d'articulation utilisés ; 2) défendre la pertinence de la poésie enfantine dans cette perspective et 3) valider l'hypothèse selon laquelle la question du rythme tient une place primordiale au cœur des rapports entre modalité gestuelle et poésie.

1. La fonction poétique et les LS

Les linguistes sont d'accord pour fixer à 1960 le début des travaux en phonologie des langues des signes (voir Blondel et Tuller dans ce numéro), mais pour les travaux linguistiques concernant une forme d'expression artistique en signes, il faut attendre une quinzaine d'années, et ce sont les études de Klima et Bellugi (1975, 1976 et 1979) qui constituent les principales références dans ce domaine. Les auteurs s'appuient sur des adaptations et des créations de poèmes en Langue des Signes Américaine (ASL) et s'efforcent de décrire l'ensemble des procédés qui permettent de distinguer la langue 'de tous les jours' d'une autre forme de langue, structurée de façon très élaborée et liée au plaisir esthétique. Trois axes peuvent être dégagés à partir des travaux de Klima et Bellugi et mis en perspective avec les autres études traitant de la fonction poétique, dans les LS mais aussi dans les LO (langues orales). Le premier axe correspond à un domaine largement exploité dans le langage en général, la métaphore ; le second est articulé autour des procédés qui permettent une plus grande fluidité du débit ; le troisième enfin relève de la métrique.

1.1. La métaphore

L'étude de la métaphore est abordée relativement tôt dans l'histoire de la linguistique des LS et sous plusieurs angles. En effet, Bébian (1817), déjà, la mentionne comme processus linguistique dans

la LS(F). Elle s'inscrit par la suite dans la problématique des rapports entre arbitraire du signe linguistique et iconicité liée au canal visuo-gestuel (voir Cuxac, ce numéro). Wilbur (1990), Brennan (1990) et Bouvet (1997), entre autres, traitent de la métaphore au niveau lexical et dans un discours qui n'est pas spécifiquement poétique. Pourtant Brennan mentionne l'utilisation de ces tropes dans les jeux de langue qui, en offrant de nombreux exemples de PROCÉDÉS DÉFORMANTS (Jakobson, 1973, 115), constituent une sorte de passerelle entre langue 'de tous les jours' et poésie. Klima et Bellugi (1975) examinent par exemple ce que Delaporte (1999) appelle des « signes-valises ». Ces formes associent deux signes par la combinaison simultanée des caractéristiques articulatoires de chacun des signes.

La métaphore est par ailleurs étudiée comme procédé poétique et certains, comme Cohn (1986), la considèrent comme le principal point commun entre poésie orale (au sens de poésie dans la langue des entendants) et poésie en signes. Les études portant sur la poésie, prennent en compte la métaphore non plus seulement à l'échelle du mot, mais aussi à l'échelle du 'texte'. Taub (1998) montre par exemple comment, dans un poème d'Ella Mae Lentz, l'interaction entre des signes non métaphoriques, des classificateurs et des signes métaphoriques lexicalisés forge une métaphore générale à l'échelle du poème tout entier. Outre les processus s'inscrivant dans les règles de la langue, Klima et Bellugi (1976) montrent qu'il existe également des modifications INTERNES à la structure des signes et que ces transformations contribuent également à élaborer une superstructure métaphorique.

1.2. La fluidité

Un des premiers critères donnés par les sourds pour répondre à la question « qu'est-ce qui vous fait dire que c'est de la poésie ? » est la fluidité dans l'enchaînement des signes, l'aspect continu et sans heurts du débit. Klima et Bellugi (1976) se penchent sur les facteurs de cette fluidité et notamment sur la maîtrise du flux articulatoire non lexical servant de transition entre deux articulations lexicales.³ Lorsque les articulateurs sont les mains, les mouvements de transition sont plus aisés à distinguer et jouent un rôle non négligeable. Klima et Bellugi (1976) ont donc noté que les transitions pouvaient être réduites lorsque les signes étaient choisis en fonction de leur configuration manuelle ou de leur emplacement : lorsque la localisation finale de la main dans un signe est proche de la localisation initiale du signe suivant, ou bien

quand la configuration manuelle des deux signes est la même, les mouvements de la main qui servent de transition entre deux signes s'en trouvent réduits ou simplifiés. Mais ce résultat peut être obtenu également par une déformation phonétique ou phonologique du signe ayant une implication dans la structure (rythmique) de l'énoncé.

1.3. Le rythme, la rime et le vers

La question du rythme n'a pas été véritablement étudiée en tant que telle par les premières études qui se sont intéressées à la fonction poétique mais elle est sous-jacente dans bon nombre d'exemples donnés et fait parfois l'objet de remarques spécifiques. Klima et Bellugi (1976, 80) indiquent notamment pour un des poèmes observés⁴ un schéma rythmique fondé sur trois vers de même durée comportant chacun quatre accents. Dans le souci d'établir une comparaison avec les LO, Valli (1990) cherche à dégager différents types de RIMES, sur la base desquelles il établit l'équivalent du VERS. Comme Klima et Bellugi (1976), il remarque que les unités distinctives⁵ qui constituent les signes peuvent être reproduites dans plusieurs signes. Valli fait le rapprochement entre la répétition d'une configuration manuelle ou d'un mouvement, par exemple, et l'assonance ou l'allitération dans les LO. En outre, il considère que ce phénomène permet de tracer les limites du vers (voir Blondel et Miller (1999) pour une critique de cette proposition). La répétition d'une forme ou d'une localisation joue certes un rôle à la fois dans la fluidité du débit et dans l'articulation d'une structure poétique, mais d'autres éléments peuvent également jouer un rôle dans l'élaboration de cette structure (voir § 3).

Les auteurs conviennent dans leur ensemble (voir Valli, 1990, 174) qu'une étude plus poussée est à entreprendre au sujet du rythme en poésie dans les LS et s'accordent sur les éléments à examiner (durée, accents, syllabe — voir § 3).

2. La poésie enfantine en LSF

La poésie enfantine, en raison de la simplicité de sa structure, crée un effet 'loupe' qui rend l'analyse de la fonction poétique plus aisée. Nous pensons qu'elle peut permettre de mieux déterminer, au-delà des modalités, la 'substantifique moelle' de la poésie et d'explorer les liens entre la pratique du jeu de langage et l'acquisition d'une langue (voir Blondel, en préparation). Nous indiquons, dans cette section, le

type de données que nous avons exploitées et nous expliquons pourquoi la poésie enfantine, en tant que littérature de performance, nous oriente vers l'étude du rythme.

2.1. Présentation du corpus

Les sept poèmes qui sont à la base de l'étude rapportée ici ont été créés par des enseignantes sourdes avec et/ou pour les enfants sourds de CP et de CM dans le cadre de l'enseignement bilingue dispensé par l'Institut Laurent Clerc, à Champs-sur-Marne. Certains de ces poèmes sont créés directement en LSF et d'autres sont, certes, adaptés de comptines en français, mais avec beaucoup de libertés et dans le souci de trouver des procédés stylistiques propres à la LSF (communication personnelle avec les enseignantes). Il est intéressant de noter que, dans les uns comme dans les autres, les thèmes abordés sont proches de ceux répertoriés comme transculturels par Arleo et Despringre (1997, 23). Les auteurs indiquent par exemple le sujet des NOMBRES, que l'on trouve dans une formulette en LSF (sans titre) utilisant les signes de 1 à 10, mais aussi le thème des couleurs, qui est associé à celui des jours de la semaine pour la formulette en LSF « La Semaine ». Ajoutons le thème des saisons, des animaux ou de la nature qu'on rencontre dans « La Promenade » ou « C'est l'automne ». Cette évocation du caractère transculturel de la poésie enfantine nous laisse penser qu'il serait vain de rechercher une poésie enfantine en signes complètement imperméable aux influences de l'oralité.

Examinons par ailleurs les caractéristiques de la formulette enfantine données par Baucomont (1961, 7) : « [...] des petits poèmes oraux traditionnels, le plus souvent rimés ou assonancés, toujours rythmés ou mélodiques, utilisés communément par les enfants au cours de leurs jeux [...] »⁶. En premier lieu, le critère de brièveté nous semble pertinent. À titre indicatif, alors que la longueur moyenne des sept comptines est de 20 secondes (la plus longue dure 32 secondes et la plus courte 11 secondes), la durée moyenne d'un échantillon du même nombre de poèmes adultes est de 120 secondes (la plus longue étant de 141 secondes et la plus courte de 85 secondes). D'autre part, le caractère RIMÉ OU ASSONANCÉ a été traité dans le cadre d'études décrites ci-dessus (voir § 1) et nous le considérons à nouveau à travers l'aspect RYTHMÉ OU MÉLODIQUE, auquel nous consacrons l'essentiel de cet article. Par ailleurs, Baucomont, n'ayant évidemment pas à l'esprit l'existence éventuelle d'une troisième modalité, attribue la propriété ORALE

aux formulettes ; or il convient de la considérer par opposition à ÉCRITE, *i.e.* relevant de la littérature de performance, et de ne pas la confondre avec l'utilisation du canal vocal.

Si les précédents points sont valables pour notre corpus, l'aspect TRADITIONNEL fait obstacle. Pour les enfants entendants en effet, les comptines sont aussi bien le fruit de leur propre production (ou de celle de leurs aînés) que de celle de leurs parents, alors que, pour les enfants sourds, il semble, jusqu'alors, que l'on n'ait pas repéré de véritables production et diffusion spontanées à une échelle qui permette de parler de transmission d'un patrimoine culturel. Baucomont (1961, 18), Finnegan (1992) [1977] et Arleo, (1998, 82), distinguent les formulettes élaborées par les parents pour éduquer, amuser ou faire dormir leurs enfants (NURSERY LORE), de celles qui sont créées par les enfants eux-mêmes (CHILDREN'S FOLKLORE) et transmises dans les lieux de socialisation entre enfants (cours de récréation, internats, centres de loisirs, rencontres informelles). Mais la plupart des enfants sourds ont des parents entendants et grandissent dans un environnement entendant. De plus, les lieux de vie collective pour les enfants sourds, tels que les internats, ont peu à peu disparu ; or on peut raisonnablement faire l'hypothèse que les enfants parvenaient, dans les moments informels, à se soustraire à l'interdiction qui pesait sur la LSF et qu'ils entretenaient au sein de ces collectivités des formes de jeux sur la langue. Ces arguments nous aident à comprendre pourquoi il est difficile de recueillir actuellement un corpus TRADITIONNEL, mais d'autres éléments nous encouragent à ne pas y renoncer. Ainsi, plusieurs exemples recueillis lors d'échanges informels avec des enseignants ou parents d'enfants sourds nous laissent croire que des formes spontanées de jeux sur la langue existent chez les enfants sourds mais 1) qu'elles sont peu nombreuses et pratiquées par des enfants 'bien dans leur langue' (comme on dit 'bien dans sa peau'), 2) qu'elles apparaissent plus facilement dans les moments informels qui suivent les activités pédagogiques faisant appel à la fonction poétique (exemple de la récréation qui suit une séance appuyée sur un conte en LSF) et 3) qu'elles ne sont tout simplement pas encore identifiées, repérées comme telles (par les enfants bien sûr, mais aussi par les adultes).

2.2. La littérature de performance

Aborder les comptines en LSF comme un type de littérature de performance offre l'avantage de dépasser la distinction liée au canal

pour repérer les procédés poétiques communs aux LS et aux LO. Finnegan (1992, 17) [1977] indique les trois critères qui, selon elle, permettent de dire qu'un poème est ORAL : la composition, le mode de transmission et son rapport à la performance. La question de la performance est donc intimement liée à celle de la composition, dans la mesure où certains outils linguistiques permettent une mémorisation, une exécution collective plus aisées tout en préservant une part de liberté, une marge de manœuvre, pour la RECRÉATION de l'interprète.

Parmi ces outils, la structure phonique ou plus généralement rythmique est reconnue comme l'équivalent d'une armature pour les 'textes' oraux et est à considérer pour la modalité gestuelle. Padden et Humphries (1988, 77) donnent en ce sens l'exemple de 'chants populaires' en signes⁷ que l'on a retrouvés à différents endroits des États-Unis (et dont l'origine n'est pas bien identifiée) qui, sur la base d'un schéma rythmique à deux puis trois temps (« one, two, one-two-three rhythm »), offrent un cadre à l'introduction de situations et de vocabulaire variés. Les auteurs précisent que ces chants sont destinés à être repris en chœur et qu'un des objectifs est de rester à l'unisson pour respecter la pulsation. De plus, dans de nombreux exemples du folklore de tradition orale, les charpentes phoniques sont relayées par des charpentes syntaxiques. Une chanson populaire en bambara présentée par Calvet (1984, 34-35) montre par exemple une structure syntaxique reprise de façon immuable avec une simple variation lexicale. Or les structures phonique et syntaxique peuvent également jouer un rôle dans l'armature de la poésie gestuelle, permettant dans le cas des comptines une mémorisation et une restitution plus faciles (sans pour autant éliminer la notion de variation).

3. Le rythme dans la poésie gestuelle

Selon Ormsby (1995, 146), l'exploration du rythme dans l'expression artistique de l'ASL est quelque peu prématurée en raison de notre méconnaissance théorique de la prosodie des LS. Il nous semble au contraire qu'il est déjà possible de lancer de sérieuses pistes dans ce domaine.

Le rythme en linguistique est une notion suffisamment large pour comprendre des éléments aussi variés que la structure des mots, leur sens, leur agencement, la gestuelle ou la mélodie qui les accompagnent. En musique, le rythme est une structure élaborée sur plusieurs niveaux : la pulsation (des « étalons temporels mentaux » précise Arleo, 1994), la mesure, les syllabes (pour le chant), les accents (ou syllabes accentuées)

et la hauteur des sons. C'est le rapport entre ces différentes données qui crée un certain rythme. Or une même séquence de comptine peut être rythmée de façon différente et un même rythme noté de façon différente; conservons donc à l'esprit la notion de RAPPORT, de VALEUR RELATIVE, définis par la RÉPÉTITION et le CONTRASTE. C'est sur ces notions que se forment des schémas rythmiques.

3.1. Les schémas rythmiques

Dans l'ensemble des comptines étudiées ici, une structure rythmique peut effectivement être dégagée en s'appuyant sur les unités saillantes, la durée relativement longue ou courte qui sépare ces unités, et la durée relativement longue ou brève des mouvements et des pauses qui composent les signes.

3.1.1. L'accent

Parler dans un premier temps D'UNITÉS SAILLANTES permet de distinguer peu à peu les différentes acceptations du terme ACCENT. Il existe en effet de nombreux types d'accents correspondant à autant de fonctions, avec, en commun la notion de contraste. Dans les travaux sur les comptines, une question s'est ajoutée à la classification de l'accent en diverses fonctions (démarcative, expressive, distinctive, etc. (voir chap. Accent (linguistique), *Encyclopaedia Universalis*, 1996) : celle du rapport entre accent RYTHMIQUE (aussi appelé accent MUSICAL) et accent LINGUISTIQUE. Ainsi, de Cornulier (1983) considère que l'accent linguistique dans les comptines est subordonné au schéma rythmique et l'auteur s'oppose en cela à Guéron (1978), pour qui cet accent rythmique respecterait avant tout les règles d'accentuation de la langue. Arleo et Flament (1988) adoptent quant à eux une position intermédiaire en considérant que la comptine (pouffée⁸) est un compromis entre deux niveaux d'organisation, musical et linguistique, que le rythme musical implique une répartition régulière des accents dans le temps (ISOCHRONIE) mais que l'influence de la langue parlée subsiste. Les auteurs donnent l'exemple de la séquence « une poule sur un mur » pour laquelle l'accentuation linguistique serait la suivante « une *poule* sur un *mur* » alors que l'accentuation pouffée, tout en conservant ces accents, propose un autre type d'accent (augmentation de la fréquence fondamentale) sur la première syllabe de chaque groupe rythmique soit « Une *poule* SUR un *mur* ». En ce qui concerne les LS, les travaux menés sur la

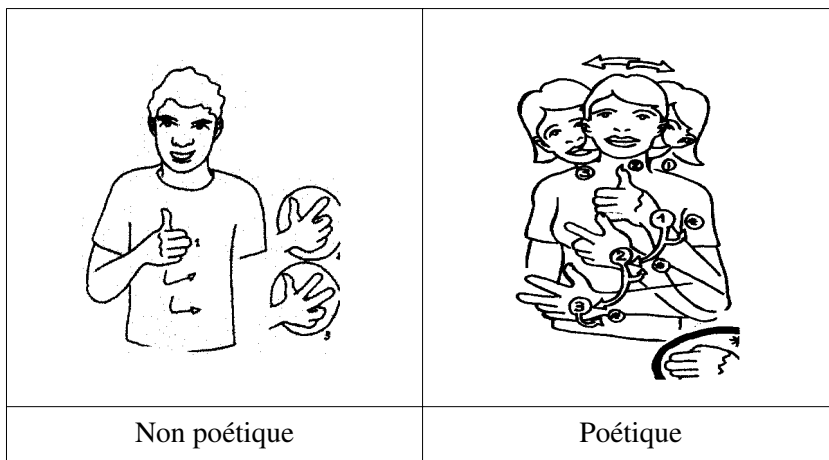
prosodie (Wilbur et Schick, 1987 ; Allen, Wilbur et Schick, 1991 entre autres) traitent la question de l'accent sans lever l'ambiguïté du terme⁹. Remarquons en outre que ces travaux portent sur la prosodie du discours non poétique et que, pour une étude de la prosodie du discours poétique, il convient de ne pas négliger le rapport accent linguistique/ accent musical.

Pour traiter la question de l'accent, nous procédons donc par étapes, en commençant par la description articulatoire des traits saillants (description fondée sur la perception). Pour les langues à modalité orale, la mise en relief provient d'une variation de la hauteur, de l'intensité ou de la durée, mais c'est davantage une corrélation entre ces différents phénomènes articulatoires que la réalisation d'un phénomène unique qui rend une unité proéminente. C'est d'ailleurs en ce sens que va l'observation de Wilbur et Schick (1987, 318) pour l'ASL.

Dans les comptines de notre corpus, les unités du flux gestuel perçues comme proéminentes présentent les caractéristiques articulatoires suivantes : 1) la plupart des accents sont effectivement le produit de plusieurs facteurs articulatoires ; 2) le non manuel, et principalement le corps et la tête jouent un rôle important pour souligner, voire pour assumer à eux seuls le caractère accentué du flux gestuel ; 3) l'ensemble des mouvements perçus comme accentués sont des mouvements vers le bas (autrement dit dans le sens de la gravité) ou bien plus généralement encore des mouvements qui correspondent à un retour vers la position neutre, (Dubuisson, Lelièvre et Miller, 1999, 144, 152) ; et 4) la plupart des accents correspondent à une accélération du mouvement (aisément repérable par le flou qui apparaît au visionnement image par image). Mais il arrive aussi qu'un accent soit perçu comme tel uniquement parce qu'il est intégré dans une série et non parce qu'il présente une des caractéristiques articulatoires décrites précédemment.

Le rôle des articulateurs non manuels en prosodie est étudié depuis peu (comparativement à d'autres domaines) dans le discours non poétique. En poésie, il est mentionné relativement tôt, mais n'est pas véritablement décrit. Sutherland (1985) remarque par exemple que le volume, la hauteur et l'intensité peuvent être rendus à travers une grande variation dans l'utilisation de l'espace, la force d'exécution et l'expression faciale. L'auteur associe donc des éléments et des manifestations de nature très différente et révèle ainsi le caractère assez flou des contours de l'objet pris en considération. Dans le corpus utilisé ici, les articulateurs non manuels viennent parfois renforcer le caractère saillant de

l'articulation manuelle. En (1), par exemple, les signes UN, DEUX et TROIS sont accentués sur le mouvement d'extension de l'avant-bras qui est accompagné dans la version poétique d'un balancement latéral du buste + tête.



(1) UN DEUX TROIS
'Un, deux, trois'

Les caractéristiques articulatoires des unités saillantes sont observées aussi bien dans « Le Petit Bonhomme », comptine de notre corpus adaptée en LSF par l'une des enseignantes à partir d'une comptine en français pour ses élèves de CP, que dans « La Promenade », comptine créée directement en LSF par les enfants de CM sous la direction d'une autre enseignante. Elles sont donc assez représentatives du corpus étudié ici. Il reste à vérifier si elles sont représentatives de l'ensemble de la poésie enfantine en LSF et si ces propriétés se retrouvent dans la poésie enfantine dans d'autres LS (voir Blondel, en préparation).

3.1.2. La durée

Dans la section précédente, nous avons vu le contraste créé par la proximité entre un élément accentué et un élément non accentué, mais un autre type de contraste apparaît dans l'opposition longue/brève. La durée de ces unités correspond soit au temps qui s'écoule entre deux

accents, soit à la longueur d'un mouvement, ce dernier étant délimité, notamment, par les changements d'orientation. Si on ne peut localiser avec certitude le point accentué, on le perçoit plus généralement à la fin du mouvement, et les deux types de calculs des durées se confondent alors¹⁰. En (2), la rupture entre la première et la seconde ligne est donc provoquée par un changement de rythme dû lui-même à un changement dans la longueur des mouvements des signes.

(2)		
	UN DEUX TROIS 'un, deux, trois'	L (L) L (L) L (L)
	Cl-feuille[tombe] 'une feuille tombe doucement de l'arbre'	b b b b b b b

L : mouvement long

(L) : mouvement long de transition

b : mouvement bref

(b) : mouvement bref de transition

L'agencement des unités brèves -b ou longues -L offre de nombreuses variantes, alternant les figures parallèles, comme dans (3a), ou symétriques comme dans (3b), et ces figures permettent de repérer des cycles aussi bien à l'échelle du 'vers' que de la 'strophe'.

(3)		
a.	L b b b b	L b b b b
b.	L b b b b	b b b b L


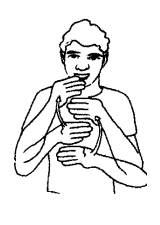



3.2. Les effets syntaxiques

Outre le fait que des cadres syntaxiques sont répétés dans notre corpus et facilitent la mémorisation de séquences poétiques comme indiqué en § 2.2, nous posons l'hypothèse que d'autres choix syntaxiques sont faits pour respecter une construction rythmique. Nous utilisons dans ce but la confrontation entre des versions non poétiques et poétiques de contenus linguistiques équivalents¹¹. Nous ne mentionnons ici qu'un

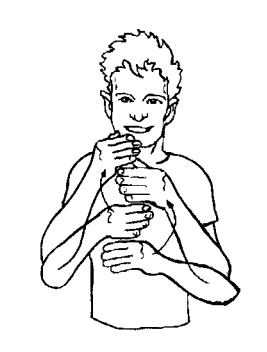

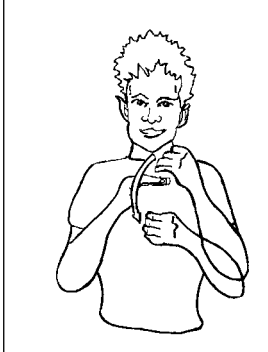
exemple d'enchaînement des signes, impliquant des choix à la fois séquentiels et simultanés de disposition dans le temps et dans l'espace, mais d'autres aspects syntaxiques tels que l'utilisation des pointés et des classificateurs restent à observer (voir Blondel, en préparation).

Dans la séquence présentée en (4), nous avons noté que pour signifier 'il y a un mur, et sur ce mur se trouve un bout de pain', la version poétique est plus courte que la version non poétique et que son débit a un rythme plus régulier. La relation locative 'être sur' est exprimée dans un cas (4a) par la reprise des signes MUR et PAIN sous forme de deux classificateurs, l'un placé sur l'autre, et dans l'autre cas (4b) par une utilisation double de la même main : à la fin d'un signe, la configuration de la main renvoie au haut du mur et dans le signe suivant, elle sert de base au signe PAIN.

(4a) Version non poétique

				
Cl-mur [hauteur]	Cl-mur [construction]	Cl-mur [largeur]	PAIN	Cl-pain [sur Cl-mur]

(4b) Version poétique

		
Cl-mur	Cl-haut-du-mur	PAIN



L'organisation syntaxique de (4b) est différente de celle de (4a) et répond à des contraintes rythmiques : les mouvements de transition sont réduits et la longueur des mouvements est uniformisée.

Les effets syntaxiques sont donc étroitement liés à l'utilisation de l'espace, mais remarquons par ailleurs que le repérage des signes dans trois dimensions pourrait également avoir des implications de nature prosodique.

3.4. La 'hauteur' du flux gestuel

Klima et Bellugi (1976) associent les 'superstructures cinétiques et rythmiques' à la mélodie que l'on trouve dans les chants des entendants. Le premier type de structure consiste à effectuer les signes avec davantage d'ampleur¹² tandis que le second type de structure est fondé sur les accents, l'alternance des durées brèves ou longues des signes et les pauses. Par ailleurs, ce type de modification n'affecte pas forcément le sens du signe, mais apporte plutôt un complément ou surimpose un sens métaphorique comme peut le faire une mélodie sur un texte. Il est alors fort séduisant d'effectuer un rapprochement entre un flux vocal dont on fait varier l'intensité ou la hauteur, et un flux gestuel dont on peut également modifier l'intensité ou la dimension spatiale. Pour les langues orales, on utilise en effet une métaphore, la HAUTEUR, pour décrire la fréquence des vibrations provoquées par le flux vocal. En musique, en conservant cette représentation spatiale du son, on utilise la notion d'INTERVALLES entre deux notes (qui sont à deux hauteurs différentes). Dans la modalité gestuelle, les signes sont véritablement réalisés dans un cadre tridimensionnel, dont l'une des échelles est celle de la hauteur. Dans une des comptines de notre corpus, « La Promenade », cinq niveaux correspondent à la majorité des positions initiales et finales des mains dans les signes (5). L'intervalle est donc 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 1 à 4 par exemple. Il est intéressant de comparer cette échelle avec celle proposée par de Cornulier, (1983) pour qui les niveaux correspondent à une hauteur mélodique (au 1/2 ton).

(5) Repérage des signes en fonction d'une échelle de hauteur

5		
4		
3		
2		
1		
	MONTAGNE	CAMPAGNE (version poétique)

4. Discussion

Nous voudrions souligner ici les implications et enjeux de notre étude pour 1) l'analyse du discours, 2) la phonologie et, enfin, 3) le développement du langage. Comme nous l'indiquions en introduction, si la fonction poétique se rencontre *a fortiori* dans la poésie, les observations faites ici s'inspirent également de travaux menés sur la structure de récit. Ces études (voir notamment Mather et Winston, 1996 ; Blondel et Miller, 1998) mettent en relief l'interaction entre structure prosodique des signes, utilisation de l'espace et sens métaphorique de cette construction.

Par ailleurs, pour déceler un schéma rythmique nous nous sommes appuyés sur les mouvements des signes. Or, comme Cuxac, Miller, Blondel et Tuller le rappellent dans ce numéro, le statut du mouvement dans la phonologie des LS est l'enjeu d'un vaste débat, essentiel, selon nous, et qui implique une plus large discussion autour d'un modèle phonologique de la syllabe dans les LS. Blondel et Miller (1999) signalent en effet des modifications poétiques affectant la structure syllabique des signes comme on en trouve dans les comptines des

langues orales. Des mouvements de transition (entre signes et internes au signe) sont par exemple ajoutés, allongés ou supprimés, et ces transformations modifient alors le nombre d'unités rythmiques (voir Miller, dans ce numéro); or pour les LO, Arleo et Flament (1988) comparent des versions narratives et des versions pouffées de comptines en français et remarquent que le traitement spécifique du schwa dans la version pouffée provoque une augmentation du nombre de syllabes.

Loin d'obtenir une description exhaustive de ce que peut être la fonction poétique dans les langues signées, nous espérons avoir montré ici tout l'intérêt d'élargir l'étude de la poésie à l'ensemble de l'expression poétique et d'effectuer un va-et-vient incessant entre modalités pour mieux cerner les spécificités de la modalité gestuelle mais aussi ce qu'on croit être des spécificités et qu'on retrouve en fait sous des aspects très comparables dans l'autre modalité. Ne cherchant pas à plaquer de façon artificielle une terminologie et une classification issues d'une culture essentiellement fondée sur l'écrit, nous avons identifié le cadre de la poésie enfantine comme un lieu offrant des pistes et des techniques d'analyse peu utilisées encore pour la poésie des langues des signes. L'objectif essentiel de cet article est de montrer que, derrière la notion à la fois très commune et très vague de RYTHME, se dissimule l'interaction de phénomènes relevant aussi bien du segmental que du suprasegmental et associant les dimensions spatiales et temporelles. Notons enfin que ce qu'on appelle parfois la LICENCE POÉTIQUE et le phénomène de DÉVIANCE ont servi bien souvent à révéler la structure du système linguistique dans son ensemble. Jouer avec la langue, c'est aussi en connaître les règles, et c'est en ce sens que l'étude de la fonction poétique a une place non négligeable dans celle du développement du langage.

NOTES

1. Je tiens à adresser de sincères remerciements à Valérie Duhayer et Karine Feuillebois, pour leur contribution à cette étude, à Frédéric Aeschbacher pour ses illustrations, à Andy Arleo, Christopher Miller et Laurie Tuller pour leur collaboration à différentes étapes de ce travail.

2. TEXTE est à entendre dans le sens de « chaîne linguistique parlée ou écrite formant une unité communicationnelle », Schaeffer (1995, 494).

3. LES MOUVEMENTS DE TRANSITION existent par ailleurs dans les LO quand les organes phonatoires se mettent en place pour l'articulation d'un son mais

ils ont une durée si brève que l'on a du mal à les prendre en compte dans ce qui relève de la perception.

4. « Summer » de Dorothy Miles.

5. Il existe un débat important au sujet des unités distinctives (voir différents articles de ce numéro).

6. Les COMPTINES sont pour l'auteur un sous-groupe de cet ensemble, *i.e.* les FORMULETTES D'ÉLIMINATION, définies par Arleo (1982) comme les ritournelles qui permettent de passer de l'état de non-jeu à celui du jeu, état marqué par une phase d'organisation, notamment pour désigner celui des enfants qui doit par exemple être « le chat » ou « le loup ». Nous employons assez indifféremment les dénominations COMPTINE, FORMULETTE ou POÉSIE ENFANTINE pour les éléments qui constituent l'objet de cette étude, avec néanmoins une légère préférence pour COMPTINES, parce que plus commun.

7. Ces performances sont enregistrées dans les films du Los Angeles Club for the Deaf et dans ceux de Charles Krauel, présentés par Padden et Humphries (1988, 73 ff).

8. « Pouffer », c'est dire la comptine en situation de jeu, en associant la gestuelle qui sert à désigner le loup par exemple.

9. Voir Rancourt (1998) pour une clarification des différents types d'emphase.

10. Les linguistes qui évaluent les durées dans les comptines orales se posent le même genre de question (*cf.* chap. Métrique, *Encyclopaedia Universalis*, 1996).

11. Les versions non poétiques ont bien évidemment un caractère peu authentique dans la mesure où elles ont été obtenues, soit en demandant au même signeur de « dire ce qu'il venait d'exprimer dans le poème avec la langue de tous les jours » soit en demandant à un autre signeur d'effectuer un énoncé en partant de séquences de dessins (type bande dessinée) lorsque le contenu sémantique le permettait, ou de la 'traduction' (avec les réserves que l'on peut émettre concernant la traduction de la poésie) du poème en français écrit. Ajoutons que nous nous sommes aussi servis des erreurs ou reprises dans l'exécution des différentes versions d'une même comptine.

12. Moody (1983, 158) mentionne aussi la dimension spécifique qu'ont les signes dans un discours poétique.

RÉFÉRENCES

- ALLEN, George D. ; WILBUR, Ronnie B. ; SCHICK Brenda D. (1991). Aspects of Rhythm in ASL. *SLS* 72-74 : 297-319.
- ARLEO, Andy (1982). *Une étude comparative des comptines françaises et anglaises*. Thèse de Doctorat, Université de Nantes.

- ARLEO, Andy (1994). Vers l'analyse métrique de la formulette enfantine. *Poétique*, 98 : 153-169.
- ARLEO, Andy (1998). « When Susy was a Baby » : un « tape-mains » de la tradition orale enfantine. *Bulletin de la société de stylistique anglaise*, 19 : 81-103.
- ARLEO, Andy ; DESPRINGRE, André-Marie (1997). « Musilinguistique » du chant infantin. Dans Despringre, A.-M. (éd.). *Chants enfantins d'Europe* : 15-30. Paris : L'Harmattan.
- ARLEO, Andy ; FLAMENT, Bernard (1988). « Une poule sur un mur ». Rythme et mélodie d'une comptine à partir d'une analyse mingographique. *Le Français moderne* 1-2/56 : 33-59.
- BAUCOMONT, Jean *et al.* (1961). *Les Comptines de langue française*. Paris : Seghers.
- BEBIAN, Auguste (1817). *Essai sur les sourds-muets et sur le langage naturel ou introduction à une classification naturelle des idées avec leurs signes propres*. Paris : J. G. Dentu.
- BLONDEL, Marion (en préparation). *La fonction poétique dans une langue à modalité gestuelle*. Thèse de Doctorat. Université de Tours.
- BLONDEL, Marion ; MILLER, Christopher (1998). Rhythmic Structure in Nursery Rhymes in LSF. Communication affichée, Colloque du TISLR'98, Université de Gallaudet, Washington D.C.
- BLONDEL, Marion ; MILLER, Christopher (1999). Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF. Travaux issus du Sign Language Phonology Workshop, à Leiden (Pays-Bas), en décembre 1999 (voir <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Intersign/Workshop2/Paper4.html>).
- BOUVET, Danielle (1997). *Le Corps et la Métaphore dans les langues gestuelles : à la recherche des modes de production des signes*. Paris : L'Harmattan.
- BRENNAN, Mary. (1990). Productive Morphology in BSL. Focus on the Role of Metaphors. Dans Prillwitz, S. ; Vollhaber, T. (eds.) : *Current Trends in European Sign Language Research*. Hambourg, 26-29 juillet 1989 : 205-230. Hambourg : Signum.
- CALVET, Louis-Jean (1984). *La Tradition orale*. Paris : PUF, Coll. QSJ ?
- COHEN, Jean (1995). *Théorie de la poéticité*. Paris : José Corti.
- COHN, Jim (1986). The New Deaf Poetics : Visible Poetry. *SLS* 52 : 263-277.
- CORNULIER, Benoît de (1983). Musique et vers : sur le rythme des comptines. *Recherches linguistiques* 11 : 114-171.
- CORNULIER, Benoît de (1996). Métrique. *Encyclopaedia Universalis* (1996). CD-ROM Encyclopaedia Universalis, France S.A. 4^e éd.
- DELAPORTE, Yves (1999). Le rire sourd. Figures de l'humour en langue des signes. Dans Daphy et Rey-Human (éds.), *Paroles à rire*, Colloques Langues'O, INALCO : 235-264.

- DUBUISSON, Colette ; LELIÈVRE, Lynda ; MILLER, Christopher (1999). 2^e éd. *Grammaire descriptive de la LSQ : le comportement manuel et le comportement non manuel*. Montréal : Groupe de recherche sur la LSQ, Université du Québec à Montréal.
- FINNEGAN, Ruth (1992) [1977]. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Indiana University Press.
- GUÉRON, Jacqueline (1978). Universalité et spécificité des poésies enfantines : étude syntaxique. *Ms.*, Université Paris VIII.
- JAKOBSON, Roman (1973). *Question de poétique*. Paris : Le Seuil.
- KLIMA Edward S. ; BELLUGI Ursula (1975). Wit and Poetry in ASL. *SLS* 8 : 203-224.
- KLIMA Edward S. ; BELLUGI Ursula (1976). Poetry and Song without Sound. *Cognition*, 4 : 45-97.
- KLIMA Edward S. ; BELLUGI Ursula (1979). *The Signs of Language*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- MATHER, Susan ; WINSTON, Elizabeth (1996). Spatial Mapping in an ASL Narrative. Communication affichée, Colloque du TISLR'96, Université de Montréal, Québec, Canada.
- MILLER, Christopher (1997). *Phonologie de la langue des signes québécoise, Structure simultanée et axe temporel*. Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal.
- MOODY, Bill *et al.* (1983). *La Langue des signes : T1, Histoire et Grammaire*. Vincennes : IVT.
- ORMSBY, Alec (1995). *The Poetry and Poetics of American Sign Language*. Thèse de Doctorat, Stanford University.
- PADDEN, Carol. ; HUMPHRIES, T. (1988). *Deaf in America : Voices from a Culture*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- RANCOURT, Renée (1998). *A Typology of Emphatic Stress in LSQ*. Communication, Colloque du TISLR'98, Université de Gallaudet, Washington D.C.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). Texte. Dans Ducrot O. ; Schaeffer, J.-M. ; *et al.*, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : 494-504. Paris : Le Seuil.
- SUTHERLAND, Elaine (1985). Music to Their Eyes : Song-To-Sign Interpreting at the Hudson Clearwater Festival. *SLS* 49 : 363-373.
- TAUB, Sarah (1998). Complex Superposition of Metaphors in an ASL Poem : an Analysis of « The Treasure », by Ella Mae Lentz. Communication, Colloque du TISLR'98, Université de Gallaudet, Washington D.C.
- VALLI, Clayton. (1990). The Nature of the Line in ASL Poetry. Dans Edmondson, W. H. ; Karlsson F. (eds.). *SLR'87 : Papers from the Forth International Symposium on Sign Language Research* : 171-182. Hambourg : Signum Verlag.

- WILBUR, Ronnie B. (1990). Metaphors in American Sign Language and English. Dans Edmondson, W. H. ; Karlsson, F. (eds.). *SLR'87 : Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research* : 163-170. Hamburg : Signum.
- WILBUR Ronnie B. ; SCHICK Brenda D. (1987). The Effects of Linguistics Stress on ASL Signs, *Language and Speech* 30.4 : 301-323.
- Accent (linguistique). *Encyclopaedia Universalis* (1996). CD-ROM Encyclopaedia Universalis, France S.A. 4^e éd.

ABSTRACT

Work on poetic function in sign languages was underway in the 70's. The goal of this article is to present the various points addressed on this subject since these early studies and to propose a new perspective which focuses on the study of a corpus of nursery rhymes in LSF. The hypothesis which emerges from this study puts rhythm at the heart of poetic structure, suggesting that it is a common property of poetry in different modalities.

KEYWORDS

Rhythm, poetry, poetic function, nursery rhymes, accent, stress, sign languages, gestural modality, prosody.

