



HAL
open science

Rythmes, silences, syllabes

Marion Blondel, Laurent Grisel

► **To cite this version:**

| Marion Blondel, Laurent Grisel. Rythmes, silences, syllabes. 2020. halshs-03089650

HAL Id: halshs-03089650

<https://shs.hal.science/halshs-03089650>

Submitted on 22 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Syllabes, rythmes, silences

Marion BLONDEL, Laurent GRISEL

Le travail présenté ici est le fruit des échanges entre poètes, poétesses, traductrices, traducteurs et linguistes au sein des sessions du Laboratoire Poétique initié par Arts Résonances dès 2011. Les extraits et citations provenant des enregistrements et comptes rendus de ces sessions sont organisés et mis en perspectives avec nos regards respectifs de poète et de linguiste, documentés et complétés à l'aide de références qui ont été mentionnées au sein des sessions ou qui constituent nos ressources scientifiques et littéraires propres. La thématique abordée ici a fait l'objet de nombreuses mentions dans nos sessions entre 2011 et 2018, et elle a évolué, tant par la présence variée des membres de ces différentes sessions que par l'enrichissement et le développement des notions au fil de la réflexion et du temps. Nous avons voulu rendre compte de ces évolutions et nous espérons que cette synthèse donnera un nouvel élan aux recherches croisées sur la poésie en langues des signes et orales.

0. Introduction

Une des questions soulevées régulièrement au cours des travaux du Laboratoire poétique est celle concernant le rythme et ses composantes, leur existence et leur substance dans les deux types de langues (audio-vocale et visuo-gestuelle). Nous verrons qu'au fur et à mesure des rencontres, et dès que les échanges sont approfondis à ce sujet, l'existence du rythme dans la poésie de chacune des langues ne pose plus vraiment question aux membres du Laboratoire, mais qu'un certain nombre d'interrogations sont soulevées quant au passage d'une langue à l'autre et d'une modalité à l'autre dans le processus de traduction et de mise en performance du poème et de sa traduction. Le processus de traduction peut alors être considéré, d'un côté, comme un révélateur des éventuelles analogies, identités, équivalences entre langues et entre modalités ainsi que, de l'autre côté, des traits distinctifs de chacune des deux langues, comme l'illustrent les extraits¹ (1a, b).

(1a) On note une différence entre les sourds qui signent un poème et des interprètes qui interprètent. Dans le cas de Laure et Vincent à Voix Vives par exemple, les signes ne suivent pas le rythme du texte français, c'est un « rythme de signes ».

[G. Gigeux²]

(1b-LSF vidéo 26/11/2011) La langue française, c'est la culture du son, de l'auditif; le problème quand on passe en LSF c'est que l'on n'a pas le son. En VV³, l'expression est très visuelle donc je pense qu'on peut la traduire, donner le message mais pas la prosodie, l'impression ainsi donnée, c'est impossible. Par exemple, dans « Venez venez messieurs dames, voir la belle histoire »⁴. Il y a un rythme en français dans la voix mais pas comme en LSF, donc je dois utiliser mon corps dans l'expression du rythme. [P. L'Huillier⁵]



En cela, la réflexion autour du rythme, et notamment autour du rôle particulier joué par la syllabe dans la structuration d'un poème et de sa traduction, constitue une contribution importante à d'autres questions en débat au sein du Labo, comme celle de l'intraduisible, réel ou supposé, en poésie et en langue des signes et comme celle du rapport au corps dans l'interprétation et la performance poétique :

(2) Le rythme s'inscrit dans le corps. Je suis dans la langue des signes de la tête aux pieds, mon corps entier y participe. [M. Lamothe⁶]

Dans la synthèse des travaux du Labo, nous allons donc nous concentrer ici sur le rythme et ses composantes dans une première partie, en soulignant la façon dont tout élément constitutif du poème peut être rythmé et la manière dont le rythme organise

le poème. Dans une deuxième section, nous nous attarderons sur le silence, sa dimension visuelle et la façon dont le silence poétique est habité, en langue vocale comme en langue des signes. La notion de syllabe viendra articuler la troisième partie et nous explorerons la façon dont elle engendre, appelle les mots et les syntagmes en langue vocale. En est-il de même dans les langues des signes ? Quel est l'équivalent gestuel de la syllabe vocale et peut-on observer un équivalent (de cette dynamique précédemment décrite) pour la syllabe en langue des signes dans le poème ? C'est ce que nous examinerons. Nous verrons enfin comment la syllabe peut engendrer des formes à l'échelle du poème dans son ensemble.

1. Le rythme et ses composantes

1.1 Tout peut être rythmé

Une définition abstraite, inclusive du rythme permet de comprendre que « le retour du même » peut s'appliquer à tous les éléments d'une langue, par exemple :

- à des mots repris à l'identique tout au long du poème ;
- à des catégories sémantiques dans lesquels se classent certains mots employés, par exemple par l'alternance de personnel et d'impersonnel ;
- au retour du même son ou du « presque même » son en rime de dernière syllabe du vers ;

– au retour du même son ou de sons presque identiques en échos également ou inégalement (a-périodiquement) répartis ;

– à des silences qui installent une alternance (périodique ou non) entre temps d'écoute serrée (proche des énoncés) et temps d'imagination (parcours dans les dérives des énoncés) ...

Cette définition est assez large pour permettre des comparaisons de langue à langue, et entre différentes modalités sensorielles. Elle inclut les rythmes les plus immédiats à la vue ou à l'oreille - comme le retour régulier, à intervalles identiques, de la même syllabe dans le poème rimé classique. Elle inclut également des retours irréguliers du même ou du presque même - dès lors qu'ils entrent en résonance avec l'organisation des significations dans le poème. Nous regarderons ici d'abord les retours réguliers, ensuite les retours irréguliers.

Pour mettre à l'épreuve notre compréhension du rythme et nous confronter aux questions posées par la transcription d'un rythme d'une langue à l'autre, nous avons pris l'exemple d'un poème célèbre en langue allemande - une langue où les accents toniques sont répartis sur les syllabes de manière fixe, alors qu'en langue française ils sont répartis de manière variable - un poème dont nous avons plusieurs traductions.

« Wer Reitet so spät durch Nacht und Wind ? » (Goethe)

Wer reitet so spät durch nacht und wind ? [texte original]

'qui aller à cheval si tard à travers nuit et vent' [traduction au mot à mot]

Es ist der vater mit seinem kind.

'c'est le père avec son enfant'

Er hat den knaben wohl in dem arm,

'il a le jeune garçon bien dans le bras'

Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

'il serré lui sûrement il tenir lui chaud'

Traductions de Jacques Porchat et de Charles Nodier :

Qui chevauche si tard a travers la nuit et le vent ?

C'est le père avec son enfant.

Il porte l'enfant dans ses bras,

Il le tient ferme, il le réchauffe. (Porchat)

Quel est ce chevalier qui file si tard dans la nuit et le vent ?

C'est le père avec son enfant ;

Il serre le petit garçon dans son bras,

Il le serre bien, il lui tient chaud. (Nodier)

(3) La langue allemande est une langue avec des accents toniques [...]. Cela crée un rythme de « un temps faible, un temps fort ». On a neuf syllabes. [...] C'est un peu ce qui fait la forme du poème. [A. Millet]

1- La plupart des citations présentées dans cet article sont extraites des comptes rendus et échanges transcrits des sessions du Laboratoire poétique entre novembre 2011 et mai 2018. Il s'agit donc d'échanges de face à face (vocaux ou signés) retranscrits pour en conserver une trace. Ceci explique que ces citations relèvent souvent d'un registre 'parlé' et informel.

2- Teyran_Laboratoire 26 novembre 2011.

3- Le VV pour Visual Vernacular ('vernaculaire visuel') ou Visual Virtual ('visuel virtuel'), est une variante ou un registre très iconique dans les langues des signes. Voir glossaire en fin d'ouvrage.

4- Il s'agit d'une formule chantée par Henri Dès dans un Album-VHS de Pomme d'Api adapté en LSF par Philippe L'Huillier et Monique Gendrot.

5- Teyran_Laboratoire 26 novembre 2011. <https://vimeo.com/412667682>

6- Teyran_Laboratoire 26 novembre 2011.

Nous avons noté, lors de notre séance de travail, les différences de scansion d'une langue à l'autre. Dans l'analyse plus globale que nous proposons maintenant, il nous faut saisir les relations entre structures sonore et sémantique.

En français, l'accent tonique est moins stable et se place de préférence en fin de mot en fin de séquence grammaticale, et ici il fait ressortir des rimes internes : par exemple, dans la traduction de Porchat, le [au] de "chevauche" et de "réchauffe". Ces accentuations sont en rapport avec la structure sémantique de la strophe. Le retour du [au] rappelle la position du père et du fils sur le dos d'un cheval filant à toute vitesse : cette chaleur, cette protection est donnée contre le vent ... La prégnance du [a] (*Nacht, Vater, Knaben, Warm*) dans la version originale joue un rôle analogue.

En français, l'instabilité de position de l'accent tonique induit des choix qui tiennent en bonne part à l'interprétation, aux choix d'accentuation, de soulignement, d'insistance, du locuteur. Par exemple, dans les derniers vers de la traduction de Charles Nodier, on peut énoncer : "Il le serre bien", ce qui a pour effets de donner une place secondaire à "bien", et d'attirer l'attention sur la répétition de "serrer".

Définir le rythme comme le retour reconnaissable du même ou du presque même inclut des événements de geste ou de parole dont le rythme est moins explicite mais qui existent et agissent cependant, puissamment. Le fait que le "retour du même ou presque même" peut s'appliquer à tout élément de la langue permet l'émergence d'une musicalité qui englobe l'ensemble du poème et le fait jouer sur toutes les dimensions de notre compréhension et de notre sensibilité. Cette émergence a été observée plusieurs fois, par exemple comme alternance de tension et de relâchement :

(4a) *J'ai senti dans les poèmes d'Aurélia, un rythme dans la dramaturgie. Un moment ce n'est pas la vitesse de la parole, il y a une tension, une intensité qui monte et qui redescend et qui, après vous avoir un peu submergé, vous repose et vous laisse vivre ce qui s'est passé. Ça repart et le rythme se trouve dans ces allées et venues qui ne sont pas forcément régulières, mais il y a une vraie musique là-dedans aussi. On pourrait faire une courbe dramatique qui serait une courbe musicale. La poésie doit se soucier aussi de cela.* [M. Thion]

(4b) *Pour moi ; il y a beaucoup de questions. Sur l'idée de la durée, du rythme : c'est vrai qu'on a tout de même de la douceur et en même temps quand elle le « laisse tomber encore noué sur le sol »⁷ on a quand même un geste de fin de journée, de fatigue, effectivement.* [M. Lamothe]

Autre exemple, celui des silences en langue vocale et en langue des signes, et de l'émergence d'une prosodie, d'une musicalité :

(5a) *Ce qui me semblait très clair Mathilde, c'est qu'il y avait plein de silences dans ce que tu as fait. Il y a de l'espace, de l'air. C'est bien ce dont il s'agit : de laisser une plasticité et effectivement c'était évident dans l'exemple que tu viens de nous donner, mais pas seulement dans le rythme, dans la densité, dans l'attention, dans le relâché, dans les contrastes entre la tenue soutenue ou le retour brusque, on avait un espace.* [J. Chateauvert]

(5b) *On voit bien que dans les poésies en langue des signes [...] qu'il y avait des fondus-enchaînés. Pour moi, cela fait partie du rythme. [...] Dans la création de Mathilde, il y avait des arrêts. Mais pas des arrêts de jeu ou ce dont nous parlions hier : du silence. Du silence, mais du silence habité. [...] il me semble que cette dimension rythmique, on peut par métaphore l'appeler « musicalité » de la langue des signes, est très importante.* [A. Millet]

7- Allusion à la troisième strophe du poème « Foulard » de John Berger (*La Louche et autres poèmes*, traduit de l'anglais par Carlos Laforêt, édition de la Maison de la poésie Rhône-Alpes, 2012, p. 35) :

*Le matin
plié avec ses fleurs sauvages
lavé et repassé
il prend peu de place dans le tiroir.
Le secouant pour l'ouvrir
elle l'attache autour de sa tête.
Le soir elle le retire
et le laisse tomber
encore noué sur le sol.
Sur un châle en coton
parmi les fleurs imprimées
un jour de travail
a inscrit son rêve.*

La définition du rythme comme retour du même ou du presque même permet d'identifier des événements qui rompent avec la régularité ou périodicité établie, soit dans un processus abrupt de cassure, soit dans un jeu avec l'irrégularité.

1.1.1 Cas dans lesquels le rythme est cassé, interrompu

Dans une traduction simultanée ou alternée, ou lors d'une performance alliant poème en LS et musique, comment traiter les pauses, les suspensions ? Dans une traduction d'un poème en LV qui comporte des silences, comment donner un équivalent gestuel de ces interruptions de la parole ?

(6) *Le corps ne peut pas sortir du poème pendant la durée du poème, ça n'est pas possible. Cela casse trop. Nous ne sommes plus dans le poème, on s'en va, on ne sait plus où on est. Je trouve que les propositions que tu fais sont tout à fait bonnes : arrêter un signe, arriver sur des ralents, quelque chose comme ça. Mais surtout ne pas reprendre une position banale parce qu'on sort trop du poème à ce moment-là. Alors le silence c'est comme la musique. Le silence fait partie du poème.* [A. Millet]

Par « Mais surtout ne pas reprendre une position banale », A. Millet indique la nécessité de maintenir sans interruption l'énonciation et le rythme qui lui est associé : celui-ci, qui inclut les silences, constitue une forme d'ensemble qui ne peut pas être dissociée car elle met en relation des éléments répartis dans la durée. Si la forme d'ensemble est brisée par une interruption, les relations établies dans le poème ne jouent plus.

Cependant, cette forme n'existe pas par le seul jeu des éléments formels, elle n'existe pleinement que par ses correspondances, par ses équivalences avec la ou les structures sémantiques. De sorte que le travail du regardeur, de l'écouteur, est déterminant dans la perception des rythmes, des silences ou des suspensions. Selon que ceux-ci seront rattachés ou non à la structure sémantique, ils seront jugés pertinents ou non, esthétiques ou non. C'est ce qui ressort de l'expérience rapportée ci-dessous :

(7) *Sur la question du pointage esthétique ou pas, j'ai eu l'expérience, en te traduisant, Michel, à Lyon. J'avais traduit justement la fin : «... celui-ci » - je ne sais plus comment c'était en français - et moi j'avais choisi de pointer l'objet donc on venait de parler. Je ne me rappelle plus de quoi il s'agissait. Après, un sourd était venu me voir et m'a dit « Ce n'est pas*

beau ce que tu as fait. Ce n'est pas poétique. Ça a cassé le rythme. ». Exactement ce que vous venez de dire [Agnès]... [...] Puis l'été suivant au festival de Sète, j'en avais parlé avec Levent Beskardès. Je lui ai répété ce qu'on m'avait dit... et lui : « Mais non, au contraire, je trouve cette cassure dans le rythme poétique, qu'elle apporte quelque chose. » [M. Lamothe]

1.1.2 Non-périodicité

Notre définition du rythme comme retour du « même ou presque même », qui inclut le retour non-périodique, permet d'inclure les remarques de Michel Thion :

(8) *Je voulais juste dire une chose : musicalité ne veut pas dire régularité, ou rythme. Il y a de la musique atonale, arythmique. Il se dégage un autre type de mélodie, une mélodie d'émotion, des choses comme cela. Un rythme peut être très irrégulier. Le rythme souvent est quelque chose qui se reproduit. Or, il y a des gens qui ont travaillé sur des rythmes, disons « rétrogradables » qui justement n'induisent pas un retour [à l'identique], qui ne peuvent pas se reproduire. Je pense à cela car quand on parle de rythme, souvent on pense à une régularité. [...] Au XXI^e siècle on sait que le rythme d'une musique n'est pas forcément quelque chose de régulier. Ce n'est pas un battement. Ça peut l'être, mais aussi cela peut ne pas l'être. La musicalité peut se retrouver en dehors de cela. Moi je suis attaché à cette notion de mélodie de l'émotion. Il y a une mélodie de hauteur, une mélodie de timbre, ce qu'on veut en musique. Il y a aussi une mélodie émotive qui n'est pas forcément calée sur un rythme sonore apparent. En langue des signes, je pense qu'il faut aussi chercher cette mélodie intérieure de la langue.* [M. Thion]

1.2 Le rythme organisateur du poème

Nous venons d'évoquer les différentes composantes du rythme, que ce soit en langue des signes ou en langue vocale, et la façon dont le rythme s'élabore à différents niveaux et fait feu de tout bois. Un des éléments rythmiques qui est apparu dans nos échanges comme très productif en poésie, est la notion de parallélisme, qui est introduit en (9) :

(9) [À propos d'un poème de Meschonnic⁸] *Je pense que c'est le cas des deux derniers vers : « À deux pas je suis déjà loin / je ne connais pas ma main. ». C'est un parallélisme. En poésie, nous connaissons les pa-*

8- Henri Meschonnic - extrait de "Dans nos recommencements" - Éd. Gallimard NRF, cité par M. Thion, cf. <http://michel.thion.free.fr/poemesaaimer.html#ancremeschonnic>. Le poème d'Henri Meschonnic est cité plus loin, en (14a).

rallélismes. Roman Jakobson en a fait un élément essentiel⁹. Je ne sais pas du tout si nous allons trouver cela en langue des signes. [...] cette stabilité syntaxique et grammaticale permet de créer un rythme ici sur les deux derniers vers. « À deux pas je suis déjà loin. / Je ne connais pas ma main. » [L. Grisel¹⁰]

Cette notion de parallélisme est présente dans la poésie en langue des signes, et nous proposons de l'associer à des notions aussi productives dans le temps que dans l'espace : la symétrie (10a), l'alternance ou la balance (10b).

(10a) [À propos du poème de Meschonnic] Vous avez fait différentes entrées dans le poème, à la fois sur des aspects plus formels et plus sémantiques, même si l'on sait que c'est vraiment deux facettes d'une même pièce. On ne va pas travailler sur l'un sans toucher à l'autre. Et tout à l'heure, tu parlais de cette histoire de parallélisme et de symétrie. Bien sûr, l'utilisation de la symétrie dans la langue des signes est un potentiel puissant de balance dans l'utilisation de l'espace ; de même pour le parallélisme que tu évoquais en poésie, et le fait de reprendre une structure de manière cyclique, en répétition ou en la faisant varier dans une même séquence de signes. Il y a donc tout à fait ce potentiel-là en langue des signes. [M. Blondel¹¹]

(10b) Dans le quatrain de Goethe, une des choses, semble-t-il, qui est massacrée, est un choix qui n'est pas fait. On l'a repéré avec l'emploi du possessif 'son bras' ou 'ses bras'. Pourquoi est-ce massacré ? Pourquoi est-ce négligé ? Nous avons repéré, l'idée qu'il y a dans ce quatrain un rythme ou une alternance qui est celle du personnel et de l'impersonnel. [...] On pourrait considérer dans la lecture préalable à la traduction ou en interprétation que cette alternance de personnel et d'impersonnel est une des choses fondamentales du poème, qui l'organise. [L. Grisel¹²]

“Organiser le poème” signifie alors que sont établies des relations entre différentes parties d'un poème ; pour l'écrivain, ces relations font trouver d'autres éléments qui entrent en résonance avec ceux déjà notés (dans l'exemple, rechercher des éléments alternativement personnels / impersonnels) ; pour le lecteur ou spectateur, ces relations sont

perceptibles et produisent un effet (émotionnel, intellectuel) qui lui permet d'acquérir une perception d'ensemble de l'œuvre et concourt à sa puissance expressive par la comparaison, le regroupement, le rassemblement de plusieurs effets en un seul.

Le parallélisme n'est pas réservé aux formes linguistiques, on l'observe aussi en musique ou en peinture, mais la poésie orale se caractérise par la prédominance du parallélisme grammatical (voir Jakobson, 1973 [1966]). Ce dernier est fondé sur la réapparition d'une construction syntaxique dans la chaîne 'parlée'. Fabb (1997 : 274) voit d'ailleurs un intérêt certain dans l'étude des parallélismes dans l'art verbal pour la question du parallélisme comme principe d'organisation syntaxique fondamental.

Comme dans la poésie des langues vocales, nous pouvons relever dans les poèmes en langue des signes des commutations d'unités dans le même environnement. Bien souvent, la commutation dans un même environnement syntaxique correspond également à une commutation dans un même environnement rythmique. La modalité visuo-gestuelle ajoute à ce parallélisme syntaxique et rythmique une dimension spatiale.

Todorov (1972 : 240) indique que le parallélisme présuppose « les notions d'identité, de successions temporelles, et de phonie » et que l'on « parlera plutôt de symétrie lorsque la disposition spatiale, et la graphie, sont en jeu ». Les rapports entre parallélisme et symétrie sont donc à reconsidérer dans la modalité visuo-gestuelle : dans notre corpus, des parallélismes syntaxiques (séquentiels) sont associés à une symétrie (spatiale) 'mélodique', et d'autres sont associés à une symétrie (spatiale) syntaxique. En effet, certains des mouvements (symétriques) vers la droite ou vers la gauche nous semblent relever du niveau mélodique, alors que d'autres changements de position du corps et les changements (symétriques) d'orientation de la main du locuteur peuvent relever du niveau syntaxique.

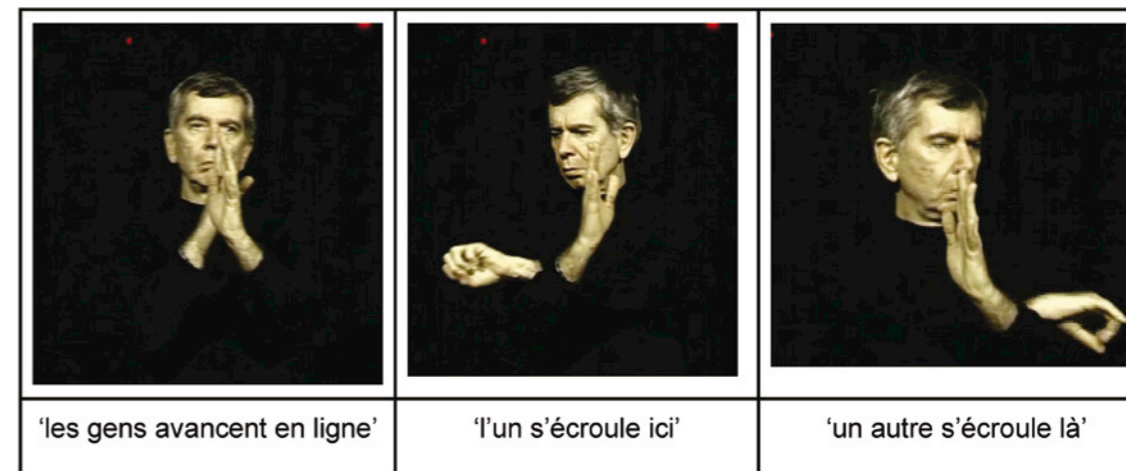


Figure 1 : Alternance et symétrie dans l'arrangement des mains [Kosovo, Levent Beskardès in Baumié 2015]

Ainsi, dans un passage de « Kosovo », Levent Beskardès assure alternativement, de sa main dominante ou de sa main dominée, le maintien de la référence à une colonne de réfugiés tandis que, de sa main libérée de ce maintien de la référence, il signe des événements se déroulant en simultané. Dans la traduction¹³, les gestes répétés alternativement à droite et à gauche de la LS trouvent leur équivalent rythmique en LV par la reprise des mêmes segments de phrase (11).

(11)
[...]
Gauche, droite, gauche, droite
Un, une, tombent, encore, s'évanouissent,
[...]
Gauche, droite, gauche, droite
[...]

Le parallélisme syntaxique s'illustre aussi dans le poème « Cœur battant » de François Brajou, dans lequel non seulement le premier et le dernier signes sont identiques, [pr-cœur-battre], mais les signes en deuxième et avant-dernière place présentent une structure inversée, 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 traducteurs¹⁴ 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 2 : Effet miroir entre le début et la fin d'un poème [« Cœur battant », François Brajou, in Baumié 2015]

9- Cf. « Le parallélisme grammatical et ses aspects russes », in *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pages 234-279.

10- Grenoble1_Laboratoire des 18-19 octobre 2013.

11- *ibid.*

12- *ibid.*

13- Traduction proposée par B. Baumié, C. Carreras, G. Gignoux, et M. Thion.

14- Traduction proposée par B. Baumié, C. Carreras, G. Gignoux, et M. Thion.

1.3 Le rythme et sa dimension cinématographique

En LS également, toutes les composantes des mouvements du corps peuvent donc être produites et perçues comme un « retour du même ou du presque même ». Commentant l'extrait ci-dessus de "Kosovo", son auteur Levent Beskardès remarque "le silence est long dans cette position, l'image n'est pas très nette dans la vidéo. Il y a des Serbes à droite, à gauche", et Marie Lamothe complète "[...] par rapport au rythme saccadé ; [...] en langue des signes, on a aussi une lenteur, la vidéo est presque au ralenti : il y a un choc des rythmes ; on attend". Nous amorçons-là notre discussion autour de la notion de silence en poésie en le mettant en rapport avec l'appréhension de la structure du poème en LS comme un script cinématographique, avec des ralentis, associés à des mouvements de caméra comme évoqués en (12).

(12) *Sur ma méthode propre, la "méthode Levent", je travaille sur les formes, celles que j'ai en tête et que je restitue. Je prends un peu de notes. Il y a des codes pour signifier que "je m'éloigne", "je me rapproche", un système qui m'est propre pour me repérer dans les mouvements. [L. Beskardès¹⁵]*



2. Le silence

Plusieurs difficultés sont évoquées dans la traduction poétique des silences, selon qu'ils sont présents dans le texte à traduire ou dans l'énonciation, la performance de la traduction. Comment rendre ces silences en langue des signes ?

2.1 Traduire le silence visuellement

Les poètes et traducteurs ont mentionné à plusieurs reprises, dans les sessions du Labo, les choix faits pour traduire les silences intégrés aux textes ou les silences apparaissant entre deux poèmes dans une lecture. Ainsi à propos du "Traité du silence" de Michel Thion et de la façon dont elle a appréhendé les silences dans la performance de la traduction, une traductrice revient sur un premier choix qu'elle critique, dans un échange avec l'auteur en (13a), et une autre traductrice fait des suggestions pour traiter ces silences en (13b), notamment en évoquant de nouveau cette dimension cinématographique de la poésie en LS.

(13a) [...] *en fin de chaque page, il y avait des silences car Michel mettait longtemps à tourner la page, et je me retrouvais les bras ballants et des tics au visage, ce que je regrette [M. Lamothe]*

[...] *entre deux pages, on n'enchaîne pas les poèmes comme une mitraillette, il y a une phase de résonance. Il y a un travail de diction. Il faut travailler la même chose au niveau des mouvements. C'est un travail de musique sur chaque phrase [M. Thion].*

(13b) [...] *quand le poète fait un silence, nous avons tendance à reprendre notre position déontologique "du neutre", [...] alors que l'on ne peut pas faire cela, puisqu'on casse finalement le rythme [...] Je ne montre que mon côté interprète. [...] ces silences en langue des signes, j'ai l'impression qu'on pourrait les représenter, par exemple, dans un ralenti du dernier signe, ou sur une pause, garder ce signe, le regarder ou ne pas le regarder, mais provoquer quelque chose pendant ce silence dans la langue des signes [T. Boissier].*

D'autres procédés pour produire du silence visuellement sont évoqués comme fermer les yeux, changer la nature du regard, laisser tomber les bras, entrer en suspension, effectuer une tenue du geste...

2.2 Le silence habité, en langue vocale et langue des signes

Une des manières de décrire un rythme est de noter les différences d'intensité - ce peut être l'intensité sonore, par exemple les temps forts de l'accent tonique et, par contraste, les temps faibles des syllabes non accentuées. Ce peut être aussi des différences d'intensité émotionnelle, etc. Dans tous les cas il peut y avoir, dans le poème, des moments d'intensité nulle : silences, non-gestes, etc. Mais tous ont remarqué que ces moments particuliers ne doivent pas être des « sorties » du poème¹⁶. On indique leur inclusion dans le dispositif poétique par l'expression « silence habité ». Cependant, habité par quoi ? Et comment ?

À l'écrit, le signe le plus courant de silence - de légère interruption du flux vocal - est le retour à la ligne suivante, en fin de vers, l'enjambement. Que se passe-t-il pendant ce silence ? Nous sommes partis d'un exemple proposé par Michel Thion¹⁷:

(14a) *Je vous propose ce poème de Henri Meschonnic qui est assez court, dont le vocabulaire est assez quotidien. (...) [M. Thion]*

*Ma lampe n'a pas deux maisons
je n'enveloppe pas mes rêves dans des livres
autant garder du feu dans du papier
je n'ai pas entendu ce que tu n'as pas dit
nous en portons la trace
quand je me réveille de mes moments sourds
le pont enlève ses planches avant que je passe
à deux pas je suis déjà loin
je ne connais pas ma main.*

(14b) *Au départ, j'ai employé le mot « silence » pour indiquer comment préserver les ambiguïtés de relations qu'il y a d'un vers à un autre. « quand je me réveille de mes moments sourds » peut être la conclusion de ce qui précède (« ...nous en portons la trace ») ; « quand je me réveille de mes moments sourds » peut être, à l'inverse, le début de la proposition suivante : « le pont enlève... » etc., c'est alors ce qui advient après le réveil... Si on respecte le silence de l'enjambement après « trace » et après « sourds », les deux interprétations (« quand je me réveille de mes moments sourds » comme fin d'une séquence et comme début d'une autre) sont possibles, mieux : cohabitent, sont juxtaposées. (...) le silence de l'enjambement est « réussi » dans le sens où il maintient dans la perception, simultanément, deux interprétations différentes ; autrement dit, il permet la réalisation de la règle « dans un poème tous les sens d'un mot ou d'une configuration de mots sont simultanément vrais, justes et actifs ». [L. Grisel.]*

Cet exemple nous donne une première réponse : le silence est « habité » par des émotions, intellectuelles ou interprétations partagées au cours même de la performance. Le « silence », le « non-geste », est ce qui leur donne le temps et l'espace de se dérouler. Les discussions du Labo nous ont permis de regarder plus précisément cet espace-temps.

(15a) *Maintenant, c'est quel « silence » ? Il y a un autre mot que l'on peut employer, c'est celui de « durée ». Je tiens ce mot de l'usage qu'en font les médecins. C'est ce qu'ils appellent les « durées propres » d'un matériau ou de n'importe quel système physique. Le forgeron connaît l'état de chauffe de son*

acier au bruit qu'il fait sous le marteau. C'est-à-dire que la matière résonne de manière différente selon son état. Ces vibrations sont une durée, ce sont des sinusoides. Ces sinusoides sont évidemment différentes à chaque fois que l'on tape avec un marteau sur un métal différent. Ce dessin de sinusoides est ce qu'ils appellent la « durée propre ». Lorsqu'on « laisse l'émotion se produire », on respecte la durée propre de l'émotion. Avoir un silence qui est produit par le texte lui-même et par la lecture du texte, et par la relation que l'on a dans la salle à ce moment-là, avec les murs, le plafond, et le plancher qui te renvoient ta parole, eh bien c'est ce que j'appelle simplement « laisser les images monter ». C'est pour moi un temps de visualisation. Lorsque j'ai « des moments sourds », il faut d'abord que, en tant que lecteur, j'ai le temps de les voir et que j'ai ensuite le temps d'arriver sur le pont. Ça me fait du temps, mentalement. Pour cela il n'y a pas besoin d'autre silence que ce que tu nous as donné tout à l'heure, Mathilde, lorsque tu étais en train de te concentrer, il y a eu un bref temps d'attention, d'écoute sans signes pendant lequel nous pouvions visualiser ce que tu avais déjà dit et nous ouvrir à ce qui suivrait. [L. Grisel]

(15b) [...] *Au lieu de revenir à un silence qui est un arrêté, qui a tué le mouvement. Nous avons eu le regard tout à l'heure. Mais tu peux aussi [Thérèse], le tenir en ayant une intention. Tu peux aussi le tenir en respectant le bouger propre, pas seulement de l'émotion, mais aussi de ton mouvement. Quand tu fais ça, tu as une résonance. Ça prend du temps. Quand tu fais ça, ça descend jusqu'au bout de l'épaule et puis du pied, et ça continue jusqu'au mur là-bas. C'est une façon de maintenir la suspension et ce sont des choses qui sont perçues par l'audience. On le reçoit par empathie. [J. Chateauvert]*

De même qu'on se doit de respecter le silence de l'enjambement, on doit laisser exister celui qu'il y a d'une strophe à une autre. Il est ce qui donne à chaque strophe son autonomie et sa force propre :

(16) *Par ailleurs, je pense qu'il y a une question de lenteur dans un poème comme celui-ci. Moi je le lirais lentement avec un bon silence entre chaque strophe, avec un silence qui parcourt comme ça le paysage. Il me semble très important d'avoir cette respiration entre chaque strophe, pour donner cette durée justement. [M. Thion]*

15- Paris_Laboratoire des 17-18 mai 2012.
<https://vimeo.com/412667902>

16- Voir la remarque d'A. Millet en (6).

17- Grenoble2_Laboratoire octobre 2013.

3. La syllabe

Pourquoi et comment la question du rythme nous a-t-elle conduits à considérer la question de la syllabe¹⁸ ? Si l'on part des LV, on constate que, dans la tradition poétique, elle est constitutive du poème : les syllabes se comptent, ce qui donne le mètre (décasyllabe, alexandrin) ; on les perçoit et leurs sons répétés produisent des rythmes (les rimes en fin de vers, mais aussi en début de vers, ou les rimes intérieures) ; elles sont même, à différentes échelles, organisatrices du poème, comme nous allons l'illustrer dans ce qui suit. On ne pourrait donc pleinement traduire sans rendre compte des syllabes... Mais alors, existe-t-il un équivalent en LS ?

Provisoirement, et pour tenter une approche qui serait commune aux deux sortes de langues, on pourrait définir la syllabe comme unité de souffle ou de geste, comme petite brique de l'édifice multimodal, comme fondement prosodique du poème, comme élément d'improvisation...

3.1 En LV

3.1.1 La syllabe engendre, appelle des mots, des syntagmes

On le sait de façon classique par l'usage des rimes en fin de vers, la syllabe concourt à l'organisation sonore du poème. Mais cette observation doit être étendue aux différents niveaux d'organisation du poème (mot, phrase, vers, strophe, poème lui-même). De ce point de vue, la syllabe est une force élémentaire : elle appelle les mots dont elle a besoin. Autrement dit dans un inventaire de mots disponibles pour atteindre le sens visé, la syllabe oriente le choix de l'auteur.

Cette dynamique est à l'œuvre de façon spectaculaire dans "Passionnement", un poème de Ghérasim Luca (1913-1994)¹⁹. En voici les deux premières strophes :

(17)

*pas pas paspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse
passe passe il passe il pas pas
il passe le pas du pas du pape
du pape sur le pape du pas du passe
passepasse passi le sur le*

*le pas le passi passi passi pissez sur
le pape sur papa sur le sur la sur
la pipe du papa du pape pissez en masse
passe passe passi passepassi la passe
la basse passi passepassi la
passio passiobasson le bas
le pas passion le basson et
et pas le basso do pas
paspas do passe passiopassion do
ne do ne domi ne passi ne dominez pas
ne dominez pas vos passions passives ne
ne domino vos passio vos vos
sis vos passio ne dodo vos
vos dominos d'or*

La syllabe [pas] et ses extensions (par exemple → *passé*) et variations (par exemple → *pisse*) engendrent les mots. Des associations sonores liées et fondées sur la syllabe engendrent des expressions, des syntagmes figés, par exemple *faux pas*, *mauvais pas*. Le même phénomène, mais de plus basse intensité, s'observe dans le poème d'Henri Meschonnic déjà cité :

(18)

*Ma lampe n'a pas deux maisons
je n'enveloppe pas mes rêves dans des livres
autant garder du feu dans du papier
je n'ai pas entendu ce que tu n'as pas dit
nous en portons la trace
quand je me réveille de mes moments sourds
le pont enlève ses planches avant que je passe
à deux pas je suis déjà loin
je ne connais pas ma main.*

Le "pas" de la négation est répété dans des phrases de structure identique, c'est le parallélisme déjà cité, mais on voit aussi que combiné avec le "trace" du cinquième vers il produit "passe" au septième vers. L'auteur aurait pu écrire "avant que je le franchisse" qui, par l'extension de la phrase, aurait donné une image de longueur : longueur du pont, longueur de sa traversée, et donc élan, désir, effort de traverser, etc. Mais c'est "passe" qui a été choisi - la syllabe "pas" a, en quelque sorte, imposé sa loi.

3.1.2 La syllabe engendre des formes à l'échelle du poème dans son ensemble

La reprise, à intervalles réguliers ou irréguliers, à l'échelle d'une strophe ou d'un poème, d'une même syllabe et de ses variations, crée une structure sonore ; celle-ci, dès lors qu'elle est jointe à une structure sémantique, joue un rôle d'organisation du poème, dans le sens où la structure sonore met en lumière, ou à l'oreille, sa structure sémantique - soudant ainsi entre eux ces deux niveaux d'organisation du poème. Pour exemple, la dernière strophe du poème de Sapho²⁰, "La page est claire..." :

(19) [...]

*de l'autre côté
je dis cela et n'en crois pas un mot
la langue c'est la langue
la femme c'est l'homme
l'orange c'est la pomme
le bord c'est le bord
quel qu'en soit le côté
nous sommes là pour distinguer
les choses
pas
pour
les confondre
j'essaie de soutenir une terre
attelage du haut Atlas
mais cela tremble cela gronde cela suinte cela fuit
les mots nous les avons posés sur des choses
en mouvement
les mots sont tournoyants
à la torsion des mots les choses foutent le camp !
nous voilà malheureux garants
incapables d'honorer pareille dette
mais il faut pourtant
rattraper l'abord
le construire pied à pied ce monde sans nom
le réécrire car il perd sa route
ne me dites pas que c'est indifférent
je tiendrai l'encre qui sépare
je tiendrai la parole
je soutiendrai un monde
pour cela seulement je respire encore
oui
pour
passer le mot*

Ici, les deux syllabes, je / le, variations l'une de l'autre et, par variation sur *le*, les articles définis *la* et *les*, mettent en scène la relation entre l'énonciatrice et le monde qu'elle désigne - or, c'est cette relation qui est l'enjeu même de ce poème. Dans cette claire et solide organisation, une exception prend un relief particulier et éclaire l'ensemble. On sursaute quand on lit (ou entend, ou voit, dans la traduction en LSF) « ne me dites pas que c'est indifférent », car aux deux protagonistes, "je" et "le", s'en ajoute un troisième, la personne (lecteur, auditeur, regardeur) interpellée ; la relation duale est soudainement devenue triangulaire.

Le caractère élémentaire de la syllabe, le fait qu'elle soit un élément combinable et qu'elle se déplace d'un mot à un autre, permet qu'elle rapproche, par ses échos, des éléments éloignés ; c'est vrai à toutes les échelles : vers, strophe, poème, suite de poèmes. À condition, toutefois que cette structure sonore corresponde à une structure sémantique. On vient de le voir dans une strophe, on l'observe aussi dans plusieurs poèmes d'une même suite. Par exemple dans "Saint-Jean / Le Soir" d'Aurélia Lassaque²¹. Voici d'abord les trois premières strophes du premier poème de cette suite :

(20a)

*La belle a abandonné sa chevelure aux doigts
de l'herbe.*

*Dans l'insolence du crépuscule
les peupliers font danser leur ombre contre
sa peau de feu.*

*Les femmes sont serrées contre leurs hommes,
les enfants contre leur mère
et les sœurs toisent leurs frères.*

[...]

Au deuxième vers, les deux syllabes [on] et [re] produisent deux mots : "ombre" et "contre" ; mieux : leur contiguïté renvoie à la contiguïté de l'ombre et de la peau. Voici maintenant les deux strophes centrales du poème suivant :

(20b)

*La belle s'est endormie,
bercée par le mouvement de la dernière lumière
sur ses longues paupières.*

*Contre son dos,
la fragile ronde de la terre et les pierres qui
dorment dedans.*

18- Grenoble_Laboratoire des 13 et 14 mai 2016

19- Dans le recueil *Le Chant de la carpe* ; Le Soleil noir éd., 1973, rééd. José Corti, 1985 ; en poche : *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Collection Poésie/Gallimard (n° 64), Gallimard, 2001.

20- Chanteuse, poète et compositrice franco-marocaine. Le poème cité est extrait de son recueil *Guerre, Words y Plato*, La Différence, 2009 et est repris dans l'anthologie *Les Mains fertiles, 50 poètes en langue des signes*, livre et DVD, éditions Bruno Doucey, 2015, pp. 15-17.

21- *Les Mains fertiles*, pp. 114-119.

La syllabe [on] y existe dans trois mots : “longues”, “contre” et “ronde” ; ceux-ci ont aussi en commun une syllabe féminine en position finale. Le mot “ombre” n’est pas repris, mais, avant “longues”, l’expression “le mouvement de la dernière lumière” renvoie aux jeux de lumière et d’ombre des peupliers sur la peau de la belle du premier poème, on a donc, sémantiquement, un parallélisme, deux fois une relation ombreuse et lumineuse entre le peuplier et la belle. Le plus remarquable est que cette structure sémantique entre en résonance avec le parallélisme “contre leurs hommes // contre leur mère // contre son dos” dans lequel hommes, femmes, mères et enfants, se touchant, se donnent leurs ombres. Au regard de ces deux structures, sonore et sémantique, se répondant l’une l’autre, une ultime variation, le passage de “contre” à “ronde”, acquiert une grande puissance d’expression : dans “Contre son dos / la fragile ronde de la terre...” la relation de la belle et de la terre a la même douceur et la même force que la relation entre les femmes et leurs hommes, les enfants et leurs mère.

3.2. En LS

3.2.1 La syllabe en LS(F)

Il existe bien un consensus entre linguistes pour reconnaître l’existence d’une unité de type syllabique dans les langues des signes décrites²². De plus, il y a bien consensus autour de la place centrale qu’assure le mouvement dans la production et la perception de cette unité syllabique en langue(s) des signes. Concrètement, pour délimiter une syllabe, nous essayons de déterminer des spécifications cibles²³, localisées par exemple avant un changement d’orientation, de configuration ou de direction. L’opération est plus délicate lorsque les configurations de deux signes consécutifs sont les mêmes (ce qui est le cas dans les séquences à une seule configuration), ou lorsque les changements de direction ou d’orientation se font progressivement (dans un mouvement circulaire par exemple). Les frontières les plus faciles à repérer sont les contacts initiaux ou finaux. Ainsi dans les signes illustrés précédemment (Figure 1), le début de la syllabe est repérable au début du mouvement de chute de la main, dont la configuration renvoie à la tête de l’être humain qui choit, et la fin de la syllabe est repérable à la fin de ce mouvement unidirectionnel.

Ce qui fait moins accord, c’est la façon de représenter la structure syllabique dans les modèles phonologiques et le statut que l’on peut accorder au mouvement dans la hiérarchie de cette structure²⁴. Et notamment pour ce qui nous intéresse ici, la façon dont un rythme est perçu et la façon dont cette perception rythmique peut influencer les choix du traducteur interprète, il est intéressant de réfléchir au statut syllabique des mouvements dits “secondaires”.

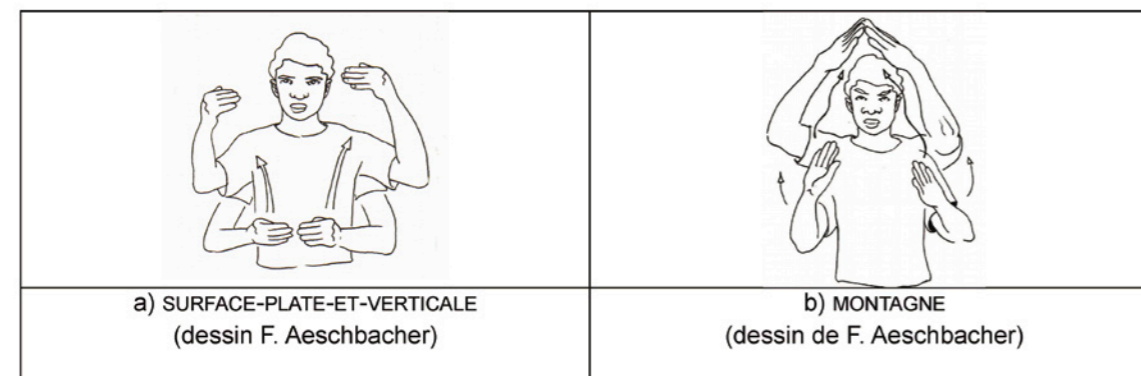


Figure 3 : Mouvement à trajet vs mouvement secondaire

Les “mouvements à trajet” correspondent à des changements de localisation (comme dans le signe surface-plate-et-verticale (voir Figure 3a), tandis que les mouvements secondaires regroupent l’ensemble des changements d’orientation, des changements de configuration de la main. Dans le signe MONTAGNE, par exemple, les mouvements d’oscillation créés par le changement d’orientation de la paume de la main, se ‘combinent’ au mouvement à trajet obtenu par une extension des bras (voir Figure 3b).

La question théorique autour des mouvements secondaires peut se résumer ainsi : dans le signe MONTAGNE, est-ce que les micro-mouvements d’oscillation sont un seul trait “oscillant” sur une seule syllabe longue (notée —) ou une série de mini-mouvements, syllabes courtes (notée υυυυυυ) ? Selon nous, les mouvements d’oscillation peuvent être analysés comme des mouvements longs dont les spécifications cibles ne seraient pas atteintes²⁵. La distinction entre les deux types de mouvements est fondée alors sur une notion de durée, ou plus justement de poids. Les mouvements oscillants y sont analysés comme des séquences de syllabes courtes, c’est-à-dire comprenant une *more* (υ), par opposition aux syllabes longues, comprenant deux *mores* (— = υυ).

En LS comme en LV on peut accentuer une syllabe, en effectuant son mouvement avec une accélération plus forte, en augmentant l’amplitude de son mouvement, ou en réalisant la syllabe à un emplacement plus haut par exemple, qui contraste avec les autres mouvements autour d’elle. L’agencement des syllabes accentuées et non accentuées permet alors de modifier la durée entre deux *saillances* ou *temps forts*. Cet agencement résulte soit d’une disposition adéquate des signes avec leur structure syllabique ‘d’origine’ (celle qu’ils ont dans leur forme de citation), soit d’une disposition des signes après modification de leur structure syllabique d’origine (on tord un peu le signe, mais on a le droit en poésie !).

Et nous voilà revenus à la question de départ, celle de l’enjeu poétique autour de la syllabe. Le poète ou la traductrice peuvent jouer avec la structure syllabique des signes en choisissant tel ou tel signe dans un paradigme, mais ils peuvent aussi tordre ou déformer le signe académique pour répondre à une contrainte rythmique poétique.

3.2.2 La syllabe engendre, appelle des signes, des syntagmes, et façonne l’ensemble du poème

(21) *Le processus décrit précédemment pour les LV trouve un écho dans les LS où, là aussi, la syllabe peut être considérée comme un principe organisateur, si ce n’est de la poésie dans son ensemble, en tous cas pour bien des formes présentées au sein du Laboratoire poétique. Il est intéressant de le souligner dans la mesure où, bien souvent, auteures et interprètes-traducteurs ont conscience du travail effectué autour de la mise en images du ‘texte’ poétique mais occultent ou n’ont pas conscience des choix contraints par la rythmique. Et dans ces contraintes rythmiques, la syllabe est un gabarit pertinent, “comme unité de geste, unité de mouvement, unité de souffle” [M. Blondel].*

Comme pour le français, le choix de la bonne structure syllabique peut orienter vers tel ou tel signe dans un paradigme sémantique. Et comme pour le français, on peut jouer en LSF sur l’allongement, la déformation d’une syllabe, sa déstructuration pour respecter un patron rythmique interne. Regardons par exemple le jeu possible sur les transitions entre les signes. Klima et Bellugi (1976)²⁶ ont relevé dans la poésie adulte que les poètes-signeurs les manipulaient de différentes façons : soit en réduisant les mouvements de transition que l’on trouverait dans un discours ordinaire entre deux signes, ou au contraire en les maintenant, voire en les renforçant. Dans les comptines par exemple, nous avons relevé de nombreux exemples de transitions réduites, toujours obtenues par un choix et /ou un agencement des signes et des cas plus rares d’ajouts de ce qui nous semble être des mouvements de transition interne. Ainsi, dans « La promenade » de K. Feuillebois, dans l’enchaînement de signes FORÊT CERF-REGARDER PAPILLON-VOLER, les deux mains en fin du signe FORÊT sont très proches de la localisation de départ du signe CERF, avec la même configuration et la même orientation (voir figure 4). Le mouvement de transition entre ces deux signes est donc presque nul. Dans l’exemple d’après (figure 5), au contraire, un mouvement de transition est ajouté, dans la version poétique entre les signes des chiffres UN, DEUX, TROIS de la version non poétique.

22- Wilbur, R. (2011). “Sign Syllables” in *The Blackwell Companion to Phonology* (eds M. Oostendorp, C.J. Ewen, E. Hume and K. Rice).

23- Les caractéristiques des configurations manuelles ‘de départ’ et ‘d’arrivée’, leurs localisations, leurs orientations.

24- Blondel M. & Miller, C. (2001) “Movement and rhythm in nursery rhymes in LSF”, *Sign Language Studies* 2-1 : 24-61.

25- Miller, C. 2000. *La phonologie dynamique du mouvement en LSQ*. Montréal : Fides.

26- Klima, Edward S. & Bellugi, Ursula. (1976). “Poetry and Song in a Language without Sound”. *Cognition*, 4, 45-97.



Figure 4 : enchaînement FORÊT CERF
(Document K. Feuillebois)

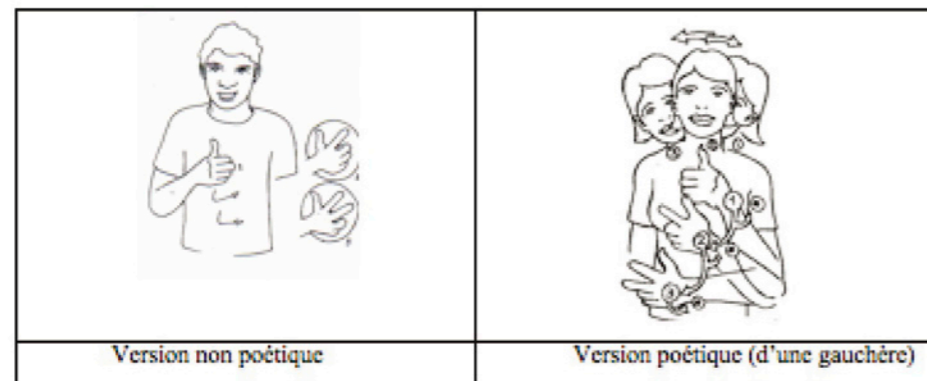


Figure 5 : un deux trois
(dessins F. Aeschbacher)

Ce type d'ajout de mouvement de transition, externe ici, mais interne dans d'autres exemples, modifie la structure rythmique des séquences de signes en rallongeant les syllabes ou en ajoutant des syllabes. Quant aux jeux qui se situent au niveau sub-syllabique en français comme l'exemple de "arbre / bras" évoqué plus haut, I. Casas a proposé un jeu de miroir entre les signes pour ARBRE-BRAS (Figure 6), or le même jeu formel, rythmique et visuel est

exploité par une poétesse en BSL où elle joue avec le reflet de son 'bras-arbre' dans l'eau, décuplant l'effet miroir en commentant cette construction comme celle des arbres-jumeaux²⁷. En outre, de la même façon que nous avons pu observer des schémas rythmiques fondés sur une alternance d'unités brèves ou longues, nous pouvons mener une étude des schémas rythmiques à partir de la structure syllabique des signes.



Figure 6 : Jeu de miroir en LSF

<https://vimeo.com/408486567>



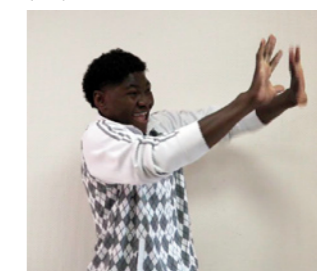
27- Dorothy Miles, avec son TWIN-TREE, in Sutton-Spence 2008.

Ainsi, on trouve dans la poésie enfantine comme dans la poésie adulte en LS la présence d'un tempo isochrone, sous-jacent aux contrastes de durée qui lui sont superposés. La plupart du temps, ce tempo régulier est souligné par les mouvements dits non-manuels, de la tête, du buste, voire des jambes. Parfois ce sont de larges séquences qui s'articulent sur ce tempo que l'on pourrait qualifier de « rythme de marche » comme dans le VV « Le plongeur » de Simon Attia, où le poète, alterne des séquences souvenirs avec la décomposition de la montée au plongeur, le plongeur lui-même, la réception dans l'eau et sa remontée sur le bord de la piscine. Parfois c'est l'ensemble du poème qui est structuré sur ce tempo régulier comme « Marché » de Jules Turllet, où le poète déroule la métaphore du temps et de la vie qui passe tout en maintenant des mouvements de jambes réguliers. Les signes sont alors disposés dans cette mesure isochrone en fonction de leur structure rythmique... et syllabique.

En poussant plus loin les comparaisons et analogies entre modalités, on peut même envisager que, comme en français un poème peut être organisé en fonction du genre des rimes (un série de rimes féminines avec 'e' muet, par exemple), un poème soit créé en LSF en respectant une uniformité de la structure syllabique (un mouvement avec contact final ou sans, avec tenues ou sans).

D'autres exemples sont donnés au fil du Labo sur l'enchaînement ou "glissement"²⁸ entre des suites de signes qui ont en commun un ou plusieurs paramètres et qui permettent dans un flux quasi continu d'élaborer un glissement de sens (ainsi, l'exemple (22) où un même emplacement, un même type de mouvement sont conservés, mais avec changement de configuration). Puis I. Casas revient sur le commentaire de L. Beskardès avec le signe FAIRE-ATTENTION (23) qui est modifié par glissement et qui pourrait illustrer aussi le processus d'une forme syllabique qui engendre les suivantes (I. Casas fait le lien avec tous les jeux de configuration et enchaînements de signes où l'on modifie l'un ou l'autre des paramètres progressivement). A. Millet fait écho aussi à la proposition initiale d'unité de geste-souffle en parlant de "pulsion corporelle" à laquelle elle associe aussi les phénomènes de labialisation.

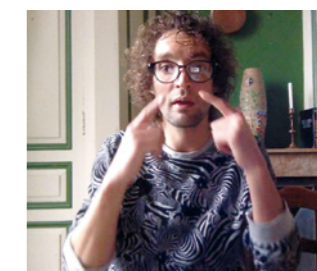
(22) RIDEAU-DRAPÉ-PERLÉ



<https://vimeo.com/409146614>



(23) ATTENTION...



<https://vimeo.com/408486910>



En guise de conclusion...

Alors que cette notion pouvait sembler propre aux langues vocales, la syllabe est opératoire dans la modalité gestuelle, comme le montrent nos propositions éprouvées dans les processus de la traduction et de l'interprétation. La syllabe peut être un élément essentiel, une contrainte, dans l'ajustement, la synchronisation :

- entre les articulateurs d'un même signeur (lorsque les mouvements du buste coïncident avec les mouvements des mains par exemple);
- mais aussi entre signeurs lorsque la performance est réalisée à quatre mains et qu'elle intègre des séquences simultanée entre les deux interprètes-poètes²⁹;
- ou encore entre les langues, surtout lorsque l'interprétation est simultanée et que le rythme de la traduction fait écho au rythme du poème.

Ainsi, le choix de « Tic-Tac » pour traduire le petit mouvement de l'aiguille sur l'horloge dans le poème "Maille" en LSF de François Brajou peut avoir été influencé par l'ajustement rythmique entre les structures syllabiques des signes/mots. La syllabe peut donc être une contrainte interne (au poème) et externe (pour s'ajuster entre poème et traduction).

28- Millet, Agnès. (2019). *Grammaire descriptive de la langue des signes française. Dynamiques iconiques et linguistique générale*. Grenoble : UGA Éditions.

29- Lamothe, M. & Baumié, B. 2016. « Des états poétiques en français et LSF, traduction et mise en scène » *Double sens*, 6.