



HAL
open science

Va-et-vient de l'iconicité en Langue des Signes Française

Marie-Anne Sallandre

► **To cite this version:**

Marie-Anne Sallandre. Va-et-vient de l'iconicité en Langue des Signes Française. Acquisition et Interaction en Langue Etrangère, 2001, 15, pp.37-59. hal-00617905

HAL Id: hal-00617905

<https://hal.science/hal-00617905>

Submitted on 6 Sep 2011

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.

VA ET VIENT DE L'ICONICITÉ EN LANGUE DES SIGNES FRANÇAISE¹

Marie-Anne SALLANDRE²

(UMR 7023 CNRS & Université Paris 8)

RESUME

La langue des signes permet d'entrevoir au plus près ce qu'est une langue, en remettant en question les frontières habituelles de ce que nous considérons comme appartenant au domaine du "linguistique". Nous avons choisi d'étudier la Langue des Signes Française (LSF) dans le cadre d'une grammaire de l'iconicité. Dans une perspective sémiogénétique, la bifurcation postulée par Cuxac (2000) détermine deux pôles qui coexistent et entre lesquels le va-et-vient est constant, lors des activités discursives les plus variées. On a d'une part la grande iconicité, traces structurales d'une visée iconisatrice (ou illustrative) de l'expérience sensible, qui donne à voir tout en disant, d'autre part les signes standard, sans visée illustrative, qui disent seulement. C'est par ces deux grands axes qu'une grammaire de la LSF peut être établie.

L'entre-deux des visées sera envisagé ici, avec un éclairage particulier des transferts de personne (prises de rôles) constitutifs de la grande iconicité, grâce à des exemples issus de deux corpus vidéo de locuteurs sourds adultes.

(LSF, iconicité, grande iconicité, transfert, prise de rôle, stratégie linguistique)

Introduction

On propose une analyse linguistique de la LSF, avec pour principe fondateur une théorie de l'iconicité (définie par Cuxac, 1996, 2000), s'inscrivant elle-même dans une sémiotique plus générale qui place *l'icône* ou *ressemblance* au centre de la théorie des signes (Peirce, 1978). Il sera essentiellement question de l'iconicité dite d'image, c'est à dire du lien de ressemblance formelle entre le signe et ce à quoi il réfère, dans le monde extra-linguistique de l'expérience³.

¹ URL de l'article : <http://aile.revues.org/1405>

² msallandre@univ-paris8.fr

³ Un autre type d'iconicité, diagrammatique, n'est pas à négliger, même s'il n'est pas abordé dans cet article. Il a été largement étudié pour la syntaxe des langues orales, notamment par Haiman (1985) et ses collaborateurs. L'une des hypothèses majeures concerne le potentiel iconique de la linéarité en LO: l'ordre des éléments dans la chaîne parlée correspond à l'ordre dans lequel les concepts apparaissent. Certaines formes linguistiques sont souvent telles qu'elles sont car, de même que les diagrammes, elles ressemblent aux structures conceptuelles qu'elles sont habituées à transmettre. Pour une discussion sur l'iconicité diagrammatique et ses rapports avec la langue des signes, voir également Rolet (1997).

Il est étonnant d'observer que les langues des signes naturelles utilisent des structures, autant syntaxiques que sémantiques, présentant un grand degré d'iconicité ; ainsi, on peut exprimer des idées complexes sans recourir au lexique standard. Cependant, il est intéressant d'analyser à quel moment du discours les éléments lexicaux sont nécessaires et, inversement, pour les structures de grande iconicité, dans quels cas elles sont obligatoires (par exemple dans le cas d'énoncés absurdes qui ne peuvent être traduits que par un transfert personnel).

On tente de démontrer que ces structures de grande iconicité, souvent considérées comme de la pantomime, sont bien des éléments linguistiques et constituent même la démonstration la plus subtile et la plus convaincante de ce qu'est une langue. En effet, elles relèvent d'une extrême finesse perceptive. Elles sont quasiment identiques d'une langue des signes à l'autre, ce qui permet une intercompréhension rapide entre des signeurs de nationalités différentes. Toutefois, aucune étude systématique n'ayant encore été menée sur ces structures, des questions fondamentales - que nous nous contenterons d'évoquer - demeurent.

Il s'agit ainsi de voir :

- à quels moments privilégiés apparaissent les structures de transfert dans le discours ;
- dans quelle mesure chaque signeur a recours à ce type de structures et selon quelle fréquence ;
- si les structures de grande iconicité sont syntaxiquement obligatoires dans certains types d'énoncés (ce qui revient à dire que les éléments standard seuls ne suffisent pas à couvrir la grammaire de la LSF) ;
- comment s'opère le lien entre spécifique et générique et comment la grande iconicité donne la possibilité d'accéder à un haut niveau d'abstraction.

Nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse grâce à des exemples sélectionnés dans notre corpus vidéo qui présentent des locuteurs sourds adultes engagés dans des activités narratives.

1. Une approche des structures de grande iconicité en LSF

1.1. Les structures de grande iconicité : la mise en œuvre d'une visée illustrative

Toutes les langues permettent de reconstruire des expériences, selon des stratégies variées. Le plus souvent, les langues orales disent sans montrer, sauf dans les cas d'ajouts gestuels (ex :

un ballon "grand comme ça"), où le geste accompagne ou complète la parole, ou d'imitation vocale (ex : le locuteur prend la voix des personnages dont il parle, pour raconter une histoire), on observe alors des phénomènes de prosodie tout à fait intéressants, lors de ces *prises de rôle*. Au contraire, les langues des signes donnent à voir constamment, à des degrés divers. La grande iconicité est donc l'activation, dans le domaine du discours, d'une visée illustrative (ou iconocisatrice), lorsque la dimension de "donner à voir" est présente. Après plusieurs années de recherche⁴ et, récemment, en collaboration avec son équipe, Cuxac a choisi de regrouper l'ensemble des structures de grande iconicité sous le nom de *transfert*.

1.2. L'opération de transfert

L'opération de transfert est le passage de l'univers de l'expérience perceptivo-pratique à un univers du dire. Faire un transfert c'est dupliquer une expérience réelle ou imaginaire et tenter de la reproduire dans l'espace de signation. C'est avant tout un transfert d'univers : on passe du monde de l'événement (à quatre dimensions : trois dimensions de l'espace et dimension du temps) à celui de la narration (également à quatre dimensions pour les langues des signes). Le transfert est donc une opération⁵ qui, actualisant une visée illustrative, consiste à changer d'univers dans une optique duplicative.

1.3. Les différents transferts

- *Les transferts de forme et de taille* : les lieux, objets ou personnes sont décrits par leur taille ou leur forme (pas de procès, pas d'actant). Ex : la forme d'un rocher, la taille d'une personne.
- *Les transferts de situation* : c'est le déplacement d'un objet ou d'un personnage (procès, avec la main dominante) par rapport à un locatif stable (avec la main dominée). La scène est comme vue de loin. Le locuteur a du recul par rapport à ce qu'il dit. L'action essentiellement marquée par les mains, il y a donc peu d'investissement corporel.

⁴ La première utilisation du terme "transfert" par Cuxac date de 1983 (publication en 1985) et représente un moment charnière dans l'histoire de la description de la LSF en France. Curieusement, la notion et le terme de transfert sont donc apparus avant celui de grande iconicité (à partir de 1997-98), alors que les premiers agissent au sein même de la seconde. Et ce n'est qu'en 1999 qu'on généralise la notion de transfert de personne (Sallandre 1999 et 2001).

⁵ Au sens de Culioli (1990).

- *Les transferts de personne* : parmi les opérations de transferts, on s'intéresse aux plus complexes d'entre elles, les transferts de personne, qui mettent en évidence la capacité du locuteur à entrer dans la peau des protagonistes de l'énoncé (personne, animal, objet). C'est ce qu'on appelle aussi souvent la *prise de rôle*⁶, avec actant, procès, locatif. Le locuteur "devient" l'entité dont il parle. Tout le corps du locuteur est occupé par le rôle (pas de recul, contrairement au cas du transfert de situation) : il y a incorporation.

1.4. Inventaire des transferts de personne

Dans les transferts de personne, il s'agit, pour le locuteur, en s'effaçant de la situation d'énonciation, d'être et de montrer un autre en train d'accomplir une action. C'est là tout l'enjeu et la difficulté de ce type de transferts, manifestés structurellement par des degrés d'iconicité variables, dans lesquels le locuteur oscille sans cesse entre le soi propre et le soi transféré. Ainsi, il est parfois particulièrement difficile pour le linguiste de distinguer le sujet de l'énoncé du sujet de l'énonciation, suivant l'éventail des transferts de personne que le locuteur a à sa disposition.

- *Le transfert personnel (TP)* : c'est la prise de rôle complète, le locuteur entre dans la peau du personnage transféré. Les structures de grande iconicité sont majoritaires, sauf dans les dialogues où les signes standard sont courants (à peu près équivalent au discours direct et indirect en LO).
- *Le stéréotype de transfert personnel* : c'est la reprise d'une attitude culturellement marquée (ou stéréotypée) dans un discours en LS, pour suggérer l'état mental ou physique du personnage, non pour décrire ou simuler. Il y a toujours plusieurs interprétations possibles qui ne s'excluent pas mutuellement. Ex : se gratter la tête, se frotter les mains.
- *Le semi-transfert personnel* : dans un discours en grande iconicité, il y a incursion de signes standard, pour faire un commentaire sur un acte ou un sentiment du personnage transféré, ou dans un dialogue.

⁶ Terme plus général qui ne permet pas une inclusion dans un modèle théorique cohérent, mais qui a l'avantage d'être plus transparent pour le non spécialiste. Il est notamment utilisé par Bouvet (1996) dans son analyse d'un récit pour enfant en LSF. Ce terme renvoie alors essentiellement aux formes de discours rapporté, par analogie avec les LO, alors que notre étude montre que les transferts de personne couvrent un champ bien plus étendu (Sallandre, 1999).

- *Le pseudo-transfert personnel (Pseudo-TP)* : une action prototypique est mise en valeur, en grande iconicité, pour décrire ou présenter un personnage. On a toutes les caractéristiques du TP mais sans investissement corporel. Ex : Charlot est "l'homme qui fait tourner sa canne en boitant"
- *L'aparté* : c'est un décrochement du locuteur-narrateur qui se met à réfléchir pour lui-même, pour le public ou dans un dialogue (comme au théâtre) ; les signes standard sont courants.
- *Le double transfert (DT)* : le locuteur combine simultanément un transfert situationnel et un transfert personnel, en segmentant ses actions de la main dominante (effectuant le procès) et dominée (marquant le locatif), sa mimique, son regard, etc. On peut distinguer au moins deux types de doubles transferts : selon que la segmentation corporelle exprime un ou plusieurs protagonistes (voir 2.).

1.5. Tableau synthétique

Certains critères cruciaux nous permettent de distinguer les différents types de transferts : la direction du regard, la mimique faciale du locuteur, la nature de l'iconicité des signes (standard ou grande iconicité) et l'expression d'un procès par le locuteur. D'autres critères, moins centraux, permettent d'affiner notre jugement quand un énoncé pose problème dans un corpus, ce sont par exemple l'orientation du corps, de la tête et des épaules, les balancements corporels, etc. (Sallandre, 2001).

Dans un but de concision, nous avons retenu dans le tableau suivant uniquement les critères permettant de discriminer un transfert par rapport à un autre :

CRITERES ↓	TRANSFERTS							
	Transferts de forme & taille	Transferts de situation (TS)	Transferts de personne					Semi-TP
			Double Transfert	Transfert Personnel (TP)	Stéréotype de TP	Pseudo-TP	Aparté	
Direction du regard	Vers les mains (forme)	Vers les mains	Partout excepté vers l'interlocuteur			Vers l'interlocuteur		Partout
Mimique faciale	Pour exprimer les formes et tailles	Pour exprimer formes, tailles et procès	Celle de l'entité incarnée		Celle de l'entité incarnée (avec référence à la culture entendante)	Celle de l'entité incarnée (moins d'investissement corporel)		Celle du locuteur
Nature de l'iconicité	Structures de Grande Iconicité (SGI)	SGI	SGI (TS + TP)	SGI + unités standard dans dialogues	SGI	SGI	SGI + unités standard	
Expression d'un procès	Non	Oui (scène vue de loin)	Oui (procès incarné par le locuteur) Tout le corps du locuteur est occupé par le rôle.					

1.6. Conclusion sur les transferts de personne

Les transferts de personne offrent un éventail varié, allant d'un pôle très fortement iconique (transferts personnels, doubles transferts) à un pôle de moindre iconicité, avec incursion de signes standard (semi-transferts personnels, apartés ...) (Sallandre 1999 : 46). Par l'économie linguistique qu'ils réalisent, les transferts de personne apparaissent comme le noyau d'une grammaire de l'iconicité, notamment quand il y a simultanéité d'action, en évitant des repérages spatiaux et temporels nombreux.

La notion de transfert de personne - ou prise de rôle - commence à intéresser les chercheurs, notamment le linguiste américain spécialiste de la Langue des Signes Américaine (ASL), Liddell. Dans un article consacré à l'usage syntaxique de l'espace en ASL, Liddell (1998) étudie la prise de rôle (*role playing*) d'un locuteur qui fait "comme s'il était là", et prend toutes les caractéristiques du personnage en rôle. Son corpus est constitué d'énoncés disjoints produit par un locuteur sourd, à partir d'images de bandes dessinées (les aventures du chat *Garfield*). Les espaces mentaux, concept emprunté à Fauconnier, qui constituent le point d'ancrage de sa théorie, l'amènent à diviser l'espace en espace réel (celui du locuteur en train de signer) et en plan de l'espace transposé.

Parallèlement, des chercheurs de nationalités et de courants théoriques variés s'intéressent de plus en plus aux possibilités qu'offre l'espace dans le jeu de la dynamique énonciative. Il n'est toutefois pas question, dans ces recherches, d'aborder l'iconicité en tant que présupposé théorique fondateur, spécificité française, pour le moment ...

Par ailleurs, Fusellier-Souza (1998) remarque que la structure narrative de la Langue des Signes Brésilienne (LIBRAS) est très proche de celle qui a été mise en évidence par Bouvet (1996) et Cuxac (1996) pour la LSF. Elle repère dans son corpus ces structures de grande iconicité, en particulier les transferts de personne et en tire des observations pertinentes sur la mise en œuvre d'une complexité énonciative et actancielle de la LIBRAS.

Tout cela tend à confirmer l'hypothèse de l'existence des structures de transfert dans la variété des langues des signes institutionnalisées.

Nous proposons maintenant d'étudier plusieurs extraits sélectionnés dans notre corpus vidéo parmi une vingtaine de récits produits par trois locuteurs sourds, professeurs de LSF à Paris⁷.

2. Exemples du premier corpus vidéo : *La Grenouille*

Ces deux extraits sont issus du récit sur images *La Grenouille* (*Frog, where are you ?* de M.Meyer) d'après Berman & Slobin (1994) qui, les premiers, ont utilisé ce support pour leurs travaux sur l'acquisition des langues. Dans cette histoire, un jeune garçon a perdu sa grenouille et part à sa recherche en compagnie de son chien, ce qui donne lieu à de multiples rencontres et péripéties. En chemin, le jeune garçon croise divers animaux, dont un cerf.

2.1. Analyse de séquences diverses par un seul locuteur, Jean-Yves

2.1.1. Identification par signes des protagonistes du récit

Une caractéristique de la narration en LSF et de la culture sourde est d'attribuer à chaque individu un signe particulier, soit par une action typique de la personne (ex: se gratter la tête), soit par une description d'un trait physique ou moral. Ces anthroponymes pourraient être des lexicalisations issues de pseudo-transferts personnels, pour certains d'entre eux. Ainsi, au début du récit *La Grenouille*, Jean-Yves commence par nommer les trois personnages en les investissant d'un trait de caractère particulier :

⁷ Nous tenons particulièrement à les remercier pour leur précieuse collaboration, ainsi que Stéphane et Gilles pour leur aide technique.

- le garçon se gratte le front, il a une grosse frange, il pourrait donc s'appeler "grosse frange" (1)⁸ ;
- le chien a de grandes oreilles pendantes, il s'appelle donc "oreilles pendantes" (2) ;
- le crapaud (au masculin, alors que le signe standard [GRENOUILLE] existe) est "celui qui s'enfuit" (3), présenté en dernier.

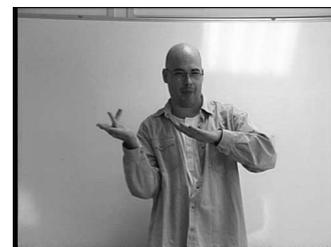
Il reprend son explication à la fin du récit (comme pour encadrer son récit principal) : il explique pourquoi il a nommé le crapaud *fuyard* et pourquoi cela constitue le thème principal de l'histoire. S'adressant au public : "Voilà pourquoi, tout à l'heure, j'ai appelé le crapaud *fuyard*, c'est typiquement lui !".



(1) « grosse frange »



(2) « oreilles pendantes »



(3) « celui qui s'enfuit »

2.1.2. Dans la trame du récit

Un passage en dialogue entre deux protagonistes du récit est mené par Jean-Yves, qui assume alors tous les rôles ainsi que les descriptions de lieux et personnages, comme dans un véritable *one man show*. Il nous donne alors une brillante démonstration des possibilités de la prise de rôle :

- « Oh, Chut (4), écoute ... C'est beau (5)! C'est l'amour (6), peut-être, ... on va voir... »

Il regardent en se cachant derrière un tronc cassé : [transfert de forme : cylindre] [BOIS] [ARBRE COUCHÉ]⁹.

- « Oh, quel beau couple ! »

Le locuteur, ici narrateur, décrit les nouveaux personnages : la femelle [FEMME], une belle grenouille avec une superbe jupe (en grande iconicité, par la description de l'habillement), l'homme, un magnifique crapaud (en grande iconicité, certainement en pseudo-transfert personnel) ; et une ribambelle de petits [ENFANTS], alignés, allant du plus petit au plus grand (transferts de forme et transfert situationnel), remarquable de figurabilité et de poésie.

⁸ Les images sont extraites de notre corpus vidéo et sont numérotées de (1) à (14).

⁹ Par convention, on transcrit les unités de la langue des signes entre crochets : le lexique standard en majuscules, les unités de grande iconicité en minuscules.

On est alors en plein dans la visée illustrative, dans le domaine du montrer (ce locuteur donne à voir d'une manière assez exemplaire), puisque la traduction même suggère le "comme ça" (Cuxac 2000).



(4) Chut! (TP)



(5) Oh, c'est beau! (TP)



(6) C'est l'amour... (TP)

2.2. Analyse et commentaires du même passage narratif par trois locuteurs

L'objectif est de voir comment les trois locuteurs abordent une même séquence narrative, le passage sur le rocher (ou *passage du cerf*), dans le récit *La Grenouille* et comment ils négocient un épisode qui présente une subtilité narrative : le garçon croit être sur un rocher qui est en fait un cerf. Quels éléments sont mis en relief par chaque locuteur ? Est-ce par le biais de structures de transfert appropriées ou par l'ensemble des structures de la langue ? Comment s'effectue le va-et-vient entre ces structures, d'une part, et entre transferts et signes standard d'autre part ?

2.2.1. *Le passage du cerf par Jean-Yves*

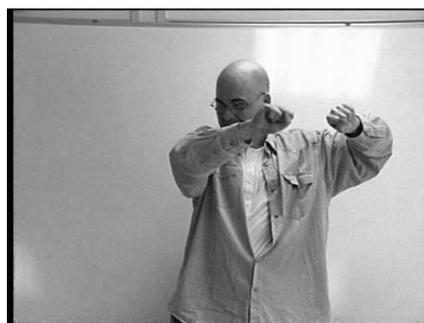
Le garçon reprend sa recherche du crapaud dans la forêt, (les signes [MARCHER CHERCHER] sont répétés) puis il monte sur un rocher. Un premier transfert situationnel (7) apparaît comme suit : la main dominée spécifie une grosse forme ronde (le rocher, support sur lequel le protagoniste va monter) ; la main dominante présente deux doigts un peu courbés, qui figure les jambes du garçon. Ce transfert comporte un fort investissement corporel marqué par le visage crispé, le cou et les épaules tendus, le corps incliné à gauche, les épaules et le buste faisant le même mouvement de monter que les mains. Puis Jean-Yves enchaîne le signe standard [ROCHER] avec une mimique faciale d'effort et de difficulté et une image labiale /roʃe/, suivi par le transfert d'une forme ronde et imposante, les deux mains symétriques, toujours avec la même mimique. On voit déjà que l'éventail des structures possibles est utilisé (transfert de situation, de forme, signe standard) pour décrire une situation simple, qui servira

de support physique (et conceptuel) à toute la séquence. La mise en place du décor donne donc lieu à une sorte de déploiement sur l'axe syntagmatique.

Le locuteur effectue, en transfert personnel complet, une série de mouvements des mains, du buste, et de la tête, indiquant que le personnage transféré est en équilibre instable et qu'il se tient comme il peut, s'agrippant par les jambes aux bois du cerf (8). L'expression du visage est alors très accentuée, la bouche devient ronde, prête à labialiser "oh, oh !", les sourcils et le front sont extrêmement relevés, le regard virevolte. A aucun moment le regard ne croise celui de l'interlocuteur, même quand Jean-Yves est de face¹⁰. En conservant ce transfert, la main dominante est sur la bouche, geste culturalisé lorsqu'on a commis une bêtise. Ceci est enchaîné avec la même configuration main plate, mais avec deux mains, par le signe standard [PARDON] (9) : il demande pardon à quelqu'un qui se trouve à sa droite. Cette même idée sera effectuée en double transfert par Frédéric.



(7) Monter sur le rocher (TS)



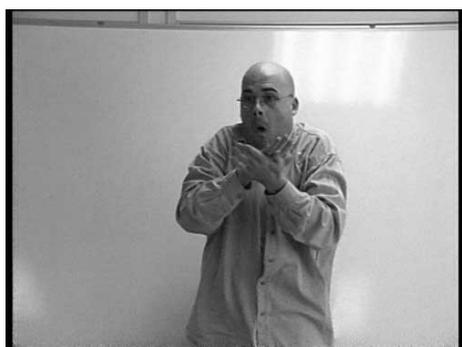
(8) Se tenir au bois (TP)

On observe ensuite le passage d'un protagoniste de l'énoncé à un autre, par un transfert personnel surprenant : il n'y a changement ni d'orientation du corps, ni d'attitude générale, ni de direction du regard (qui semble simplement changer d'expression, de manière presque imperceptible pendant que les mains passent des signes [PARDON] à [CERF], assez lentement), pourtant, on constate qu'il ne s'agit plus du même personnage incarné. Peu d'éléments formels nous l'indiquent, hormis l'élément gestuel figurant les bois d'un cerf. Le locuteur reste assez longtemps en configuration *bois de cerf* (main ouverte, doigts légèrement arrondis), c'est-à-dire en transfert personnel du cerf qui s'aperçoit de la scène, et qui regarde l'autre protagoniste, surpris.

On assiste de nouveau à un changement de transfert personnel : le locuteur redevient le garçon, mais, détail intéressant, en posture inverse à la première fois. A ce moment-là, Jean-Yves place définitivement ses deux personnages selon un ordre bien établi. Puis un bref

¹⁰ On note cette capacité à regarder de face dans le vide, caractéristique de la prise de rôle.

transfert personnel du cerf qui se débat légèrement (10) survient, avec focalisation sur ses bois qu'on pourrait prendre pour le signe standard [CERF]... En fait, il s'agit de la métonymie d'une partie saillante de l'animal, comme c'est souvent le cas en LSF pour le lexique d'animaux. Ici, la métonymie porte sur les bois de l'animal, donc la configuration n'a pas valeur de signe standard mais sert à la description du personnage transféré. Ainsi, l'analogie entre la matière et la forme de branchages et celle des bois d'un cerf est entièrement réalisée, et le jeu narratif peut reprendre.



(9) [PARDON] (en dialogue - TP)



(10) Cerf (TP)

2.2.2. *Le passage du cerf par Frédéric*¹¹

Le signe standard [ROCHER] marque le début de la séquence, comme chez les autres locuteurs. Sa fonction est donc d'introduire le thème de la séquence. Un transfert de forme suit avec la main dominée en configuration main plate, représentant le point de départ d'une forme, la main dominante, avec la même configuration, effectue un contour de forme, par un mouvement circulaire ample, les lèvres sont plissées vers le bas. Un transfert situationnel (11) est esquissé : la main dominée est en configuration de main plate tendue (locatif), la main dominante figure le procès de monter par deux doigts courbés. La main dominée passe de l'horizontale à presque la verticale, tandis que la main dominante continue sa progression, jusqu'en haut ; le locuteur se met sur la pointe des pieds pour accompagner le mouvement du transfert situationnel effectué par les mains.

Un deuxième signe standard, [BOIS] apparaît. A nouveau un transfert de forme, mais du point de vue du protagoniste garçon : des bois jaillissent de partout (configuration en cylindres fins), la mimique faciale est celle de la surprise, les lèvres sont plissées vers le bas. La configuration *bois de cerf* très rapide (quatre images) interrompt le transfert de forme des bois (12), qui reprend ensuite, à l'identique. Il fait un geste vif de préhension des bois, les poings

¹¹ Pour une description détaillée de ce passage, voir Cuxac, Fusellier, Sallandre, 1999 : 153-154.

se resserrent, certainement en transfert personnel. Les bras sont au niveau du visage (les poings cachent le visage).



(11) Monter sur le rocher (TS)



(12) Cerf (TF)

2.2.3. *Le passage du cerf par Simon*

Pendant toute la séquence, Simon est orienté vers la droite, à l'inverse de Jean-Yves, car il est gaucher¹². Le début de séquence est assez similaire chez les trois locuteurs : signe standard [ROCHER] avec l'image labiale /roʃe/ et transfert situationnel (13) (main dominée en forme ronde figurant le rocher, main dominante figurant le procès de monter). Par un mouvement d'ouverture et fermeture de la main, il suggère une forme où trois pointes dépasseraient, accompagné d'une mimique faciale sceptique, presque une grimace. Ensuite, il y a pointage sur la forme ronde, regard tourné vers la caméra. La main dominée est en configuration index et auriculaire tendus, ce qui représente deux pointes, en fait deux bois, en transfert de forme. Là où Jean-Yves présentait l'index tendu par les deux mains, Simon utilise une seule main mais deux doigts surgissent également. Le transfert situationnel a cette fois pour locatif la configuration précédente de *deux pointes* et le regard suit le mouvement du transfert. Puis un bref signe standard [CRIER] effectué par la main dominante vient couper le premier transfert situationnel, enchaîné immédiatement par un second composé du même locatif et de la main dominante qui sursaute, ce qui suggère le garçon en train de faire un bond, car le cerf tente de le rejeter. Mais ceci demande une interprétation du spectateur, rendue possible surtout s'il connaît les images au préalable. Le signe standard [CERF] est produit très clairement, de face. Puis, en transfert personnel, le garçon est imité très fidèlement : il est en équilibre instable et tente de ne pas tomber (14), à la manière d'un équilibriste. En fin de transfert personnel, le protagoniste garçon tente de se rattraper aux bois du cerf (corps penché en avant, regard vers le bas, les deux mains le long du corps dans un geste de préhension).

¹² Sa main dominante (gauche) est inversée, ce qui a une influence sur toute la représentation de la scène. Pour d'autres exemples, voir Sallandre (1999).



(13) Monter sur le rocher (TS)



(14) Equilibre instable (TP)

2.2.4. Conclusion du passage

Les trois locuteurs placent le décor de façon similaire, mais c'est dans l'expression des charges actanciennes et de la dynamique énonciative qu'ils diffèrent. Un fort degré de saillance perceptive est produit par chaque locuteur, au moyen de différentes stratégies, ce qui permet au récepteur de se représenter la scène.

3. Extraits du corpus *Les Temps Modernes*: construction d'un discours en interactions

3.1 Présentation générale

Ce corpus est le résultat d'une collaboration entre des chercheurs spécialistes de la gestuelle co-verbale et des chercheurs en langue des signes, tous membres de l'association SAINOVV¹³. L'objectif était de constituer un corpus commun qui puisse intéresser la problématique de la communication non verbale chez les locuteurs entendants comme chez les sourds et, bien sûr, la langue des signes. Il a donc été décidé de prendre pour support les cinq premières minutes de la version originale du film muet *Les Temps Modernes* de C. Chaplin¹⁴.

Quatre dyades ont été filmées : deux dyades homogènes (Sourd-Sourd et Entendant-Entendant) et deux hétérogènes (Sourd-Entendant et Entendant-Sourd) dans le but de recueillir un échantillon de tous les types de communication possibles.

¹³ Les membres de l'association SAINOVV (Société d'Analyse des Interactions Non Verbales et Verbales) se réunissaient régulièrement à l'Université Paris V, de 1996 à 2000.

¹⁴ Pour les importants travaux réalisés dans toute l'Europe par l'équipe E.S.F. à partir d'un montage de ce film, voir entre autres la synthèse de Perdue (1993).

Trois caméras distinctes, placées environ à trois mètres des informateurs,¹⁵ ont été utilisées: une pour le locuteur (en plan américain) ; une pour l'interlocuteur ; et une pour l'interaction entre les deux informateurs (en plan large). La consigne a été donnée en français pour les Entendants, en LSF pour les Sourds : "Tu vas voir un extrait de film. Je te demande de regarder avec beaucoup d'attention". Après avoir vu le film : "Tu racontes ce que tu viens de voir à ton interlocuteur – qui connaît / ne connaît pas la LSF - en vérifiant qu'il comprend ce que tu dis". A l'interlocuteur, on dit : "Untel te raconte une histoire. Si tu ne comprends pas, n'hésite pas à l'interrompre et à lui poser des questions".

Dans le cadre de nos recherches, nous nous sommes intéressée aux deux dyades où le Sourd était le locuteur, et plus particulièrement à la dyade hétérogène Sourd-Entendant, avec Frédéric pour locuteur sourd et Stéphanie pour interlocutrice entendant ne connaissant pas la langue des signes. En effet, nous nous sommes inspirée de l'expérience menée par Gil Eastman en 1980 (dont nous avons seulement conservé des traces en vidéo), telle qu'elle est décrite dans Cuxac (1996) : ce pédagogue sourd tente de raconter et de faire comprendre le naufrage d'un bateau à un interlocuteur entendant n'ayant jamais été exposé à une langue des signes¹⁶.

Dans la dyade que nous proposons d'étudier, nous voulons voir comment le locuteur sourd Frédéric (désormais F.) va élaborer son discours avec la contrainte de ne pas partager la même langue que son interlocutrice. Notre hypothèse est qu'il aura recours à un très grand degré d'iconicité, ne pouvant pas employer un lexique standard commun. Ce genre de situation devrait forcer l'emploi des structures de grande iconicité propres aux langues des signes, et donc les structures de transfert. F. nous paraissait un informateur idéal, étant véritablement spécialiste de la communication avec les Entendants non signeurs, par sa pratique professionnelle. En effet, il a en charge l'enseignement des premiers niveaux de LSF dans l'association où il travaille. Stéphanie (désormais St.) n'a jamais été en contact avec des locuteurs sourds, elle ne possède donc pas de rudiments de LSF. Cette dyade est donc un cas d'interaction exolingue.

¹⁵ Même si, finalement, on utilise principalement l'enregistrement de la caméra face au locuteur. En effet, ce type de corpus nous a aussi montré les difficultés techniques liées à l'étude d'une langue des signes (problèmes de cadrage et mauvaise qualité d'image car utilisation de matériels amateurs).

¹⁶ Notons que l'enregistrement obtenu avec l'équipe de SAINOVV est plus « naturel » que celui de Eastman qui est complètement préparé, alors qu'on pourrait penser, en visionnant la vidéo, qu'il s'agit de discours spontané. En réalité, ce type de (fausses) interactions a été très travaillé et reproduit dans diverses occasions. Ce récit de démonstration a une optique didactique (faire apprendre la langue des signes aux Entendants, en utilisant au mieux une communication exclusivement visuelle et corporelle) et illustrative (montrer toutes les caractéristiques structurelles de la langue des signes).

Nous analysons ce récit essentiellement à partir de la caméra face à l'informateur, puis nous vérifions les interventions de l'interlocutrice entendante (quasiment inexistantes) avec la caméra en plan large.

F. est placé face à la caméra centrale, donc de profil (gauche) par rapport à St. Ainsi, on voit nettement quand il s'adresse à elle, car les indices corporels sont plus distincts que s'ils étaient tous les deux face à face : il doit par exemple tourner la tête pour la regarder et parfois incliner légèrement le buste vers elle. Mais il peut aussi se tourner et rester en rôle, si les regards ne se croisent pas. C'est à ce moment là qu'on a du mal à distinguer la position énonciative de F., la caméra n'étant pas suffisamment rapprochée de son visage pour pouvoir analyser l'orientation de son regard.

Notons que F. n'a aucun temps de préparation. Après la consigne donnée et explicitée, il doit tout de suite commencer son récit. Ce qui explique un temps de réflexion assez long (quelques secondes) avant de commencer, et qu'au début, les courtes séquences sont plutôt juxtaposées. On observe de longs moments d'hésitation (jusqu'à trois secondes) entre deux séquences : il se frotte les mains, regarde l'interlocuteur en souriant de manière interrogative, sourcils très relevés, écarte les deux mains en les secouant légèrement (geste culturel, signifiant l'impuissance, valable aussi chez les Entendants, permet de se donner le temps de réfléchir). On sent qu'il prépare ce qu'il va dire, il passe par une description minutieuse des choses et des personnes, à défaut de pouvoir employer du standard, dans les passages où trop de signes standard bloqueraient et freineraient la compréhension¹⁷. On croit alors reconnaître certains passages du récit expérimental de Gil Eastman ou certains cours de LSF pour adultes entendants, les premiers niveaux étant très descriptifs. Par ailleurs, il se gratte le nez plusieurs fois : geste de réflexion et de perplexité ou bien prise de rôle ? Ce type d'attitude est souvent un indice de retour du sujet énonciateur dans l'énonciation. Enfin, on remarque beaucoup plus d'adresses à l'interlocuteur (regard + orientation du corps + pauses temporelles), d'auto-pointages (clarification du sujet énonciateur par rapport au sujet de l'énonciation) et de vérifications de la compréhension (hochements de tête phatiques + regard) que dans la dyade homogène.

3.2 Exemples de transferts dans la dyade hétérogène : analyse et transcription¹⁸

- *Charlot* : F. → St. (12 : 08 à 12 : 21)

¹⁷ Ce procédé semble assez didactique en langue des signes.

¹⁸ Nous présentons ici quelques fragments de notre transcription abrégée (une transcription exhaustive est très lourde à la lecture et non pertinente dans le cas présent) dont voici les abréviations : *regard vers i* : vers l'interlocuteur / *Do - 2 - Dé* : main dominante, les deux mains ensemble, main dominée / *N* : narrateur / *point* : pointage.

Fragment 1 : 12 mn 08 s

<i>regard vers i</i>	_____
- Do	MOI VOIR point : télé point : caméra/filmer connaître CHARLOT oui
<i>signes manuels - 2</i>	BON se demander, quoi ? QUOI BON
- Dé	
<i>dynamique énonciative</i>	N _____ Pseudo-TP — N _____
<i>Traduction</i>	Bon, j'ai vu un film à la télé, tu sais, avec celui à la petite moustache, qui tourne toujours sa canne, c'est Charlot, bon.

Au début de l'enregistrement, le locuteur nomme le personnage principal Charlot par « petites moustaches droites + canne + attitude générale : se dandiner, marcher en canard ». On peut y voir une belle occurrence de pseudo-transfert personnel (décrire un personnage par ce qu'il fait, ici « marcher avec une canne en se dandinant ») accompagné d'un transfert de forme qui décrit les moustaches et d'autres traits physiques du personnage.

- *Les trois ouvriers* : F. → St. (12 : 52 à 13 : 22)

Fragment 2 : 12 mn 52 s

<i>regard vers i</i>	_____
- Do	CHARLOT HOMME HOMME MAIGRE
<i>signes manuels - 2</i>	1 pers.là 2è pers.là gros GROS 3è pers 1,2,3 pers. TROIS PERSONNES
- Dé	
<i>dynamique énonciative</i>	N _____ TS _____ N _____ TS _____ N _____ TF _____ N _____
<i>Traduction</i>	Charlot est là, là, il y a le gros bonhomme, et là, il y a un homme maigre ; donc trois personnes en tout.

Fragment 3 : 13 mn 14 s

<i>regard vers i</i>	_____
- Do	CHARLOT
<i>signes manuels - 2</i>	serrer les boulons la chaîne avance / pers s'avancer de la 2è pers. reculer ainsi de suite
- Dé	pousser
<i>dynamique énonciative</i>	N _____ TS _____ TS _____ TP _____ TP (Charlot) — N _____
<i>Traduction</i>	Trois personnes visent les boulons sur la chaîne qui avance. / Charlot s'avance progressivement vers le 2 ^{ème} homme qui le repousse vigoureusement, ce qui fait reculer Charlot, et ainsi de suite.

Cette scène est l'introduction et la mise en action des trois protagonistes qui travaillent sur la chaîne de montage, d'où l'apparition de transferts successifs pour les exprimer. Il fait en particulier plusieurs va-et-vient rapides entre transferts personnels et transferts situationnels, avec beaucoup d'aisance, ce qui produit des scènes très imagées :

- L'index tendu, en transfert situationnel, indique trois personnes debout, l'une à côté de l'autre devant la chaîne de montage, dans l'ordre : un homme [MAIGRE], un homme [gros] et Charlot (13 : 10).
- Comme Charlot ne suit pas la cadence, il se rapproche des deux autres ouvriers (toujours index tendus) (13 : 18) ...
- Apparaît la réaction du premier ouvrier, en transfert personnel : "Pousse-toi de là, tu me déranges !" Sa main dominante fait le geste de pousser quelqu'un énergiquement sur le côté, avec une mimique faciale de mécontentement. Un transfert situationnel très bref suit, c'est l'index tendu (représentant le premier homme, donc Charlot) qui a un mouvement de recul car il a été poussé (13 : 20).
- Dans le prolongement immédiat, le même événement est narré d'un autre point de vue, par un transfert personnel bref, également : Charlot se fait pousser, le bras et le coude gauches du locuteur sont soulevés pour se protéger, comme pour amortir un choc (13 : 22).

L'enchaînement de ces différentes structures dans un temps très court produit un effet très réaliste et vivant, et un certain effet comique.

- *Charlot est fatigué* : F. → St. (13 : 26)

Fragment 6 : 13 mn 26 s

<i>regard vers i</i>	_____
- Do	aiguilles d'une montre
<i>signes manuels</i> - 2	1 personne l'heure tourne fatigué FATIGUÉ
- Dé	
<i>dynamique énonciative</i>	TS _____ N _____ TP _____ N _____
<i>Traduction</i>	Charlot est vraiment fatigué ...

Une stratégie pour faire comprendre que le personnage est fatigué apparaît, sans qu'il y ait recours aux signes standard, et se décompose en plusieurs étapes : d'abord, il montre l'heure qui tourne sur une montre imaginaire, avec la main dominée figurant le locatif *bras*, et la main dominante imitant les aiguilles d'une montre qui tournent ; ensuite, tout le corps du locuteur est investi de l'attitude *être las*, en grande iconicité ; enfin, comme pour expliciter la séquence, le signe standard [FATIGUÉ] est produit avec une telle emphase corporelle (mimique faciale détendue vers le bas, un peu attristée, tête penchée, genoux très fléchis) que même un non initié à la LSF peut comprendre l'idée exprimée, ce qui est précisément la situation de communication présente.

- *Ouvrir une porte* : F. → St. (13 : 46 à 13 : 48)

On observe un double transfert personnel classique en LSF. F. signe *ouvrir une porte* avec la main dominée en transfert situationnel figurant le mur (locatif stable), en configuration main plate. L'ensemble constitué de la main dominante en configuration de clé, du corps du locuteur et du regard porté sur le transfert situationnel, définit le procès d'ouvrir une porte, en transfert personnel, dont voici la décomposition :

- tirer la poignée vers le bas ; le corps s'incline légèrement vers l'avant, le regard est toujours orienté vers la scène ;
- pousser la poignée ;
- large mouvement d'ouverture circulaire vers la droite.

Cet exemple illustre bien les stratégies mise en œuvre au moyen de la grande iconicité et la décomposition des procès en micro-procès (ce qui revient à segmenter le sémantisme d'une action).

- *Fumer tranquillement* : F. → St. (13 : 55 à 13 : 57)

Le passage *je fume, tranquille* montre à la fois l'action du personnage et son attitude générale (nonchalance). Est-ce vraiment bien un rôle ou bien le locuteur qui donne à voir quelqu'un sans se transférer complètement ?

Cette séquence se décompose en plusieurs phases :

- introduction du topique : *fumer* avec assez peu d'investissement corporel ;
- début de la scène : *allumer une cigarette* avec la main dominée, en configuration de clé, qui tient un briquet entre ses doigts, le geste d'allumer avec le pouce, tandis que la main dominante, en configuration [V] semble tenir une cigarette imaginaire ;
- déroulement de l'action : *fumer tranquille*, en rôle (reprend l'attitude typique d'un fumeur), corps incliné, jambe gauche en avant, tête inclinée à gauche pour saisir la cigarette.

Donc il s'agit plutôt ici d'un transfert personnel plein, aucun signe standard n'étant exprimé et l'attitude du locuteur étant très investie dans le rôle et la monstration de ce rôle.

- *Se limer les ongles* : F. → St. (14 : 27 à 14 : 29)

Une longue séquence dans laquelle F. passe à la fois en rôle (transfert personnel) avec de courtes incursions du locuteur car il s'adresse, par le regard, directement à l'interlocuteur et

produit *se limer les ongles*. Là encore, est-ce la marque d'un stéréotype marquant une attitude culturelle de la nonchalance ou est-ce le passage du locuteur en rôle pour reprendre l'action du héros du film ? En effet, Charlot se lime bien les ongles dans cette scène, ce n'est pas une invention de l'informateur ni un ajout, mais on peut l'interpréter aussi bien comme la métaphore de la nonchalance et le refus de travailler si dur que comme l'action réelle – peu probable – de se limer les ongles au travail. Et l'on sait à quel point Chaplin usait de ce langage métaphorique dans ses œuvres cinématographiques ...

2.3.1. Discussion

Les sept signes standard utilisés par F. sont tous compréhensibles par le contexte et par les explications en grande iconicité qui précèdent : [VOIR], [TRAVAILLER], [HOMME] dans un ensemble d'énoncés compréhensibles par la description de l'homme gros, [FATIGUE], [PATRON], [PARDON] et [COMPRIS]. Pour ce dernier signe, quand le récit est terminé, le locuteur demande à l'interlocutrice si elle a compris : elle acquiesce avec la tête alors qu'elle ne connaissait pas le signe standard [COMPRIS] !

Toutefois, l'élément majeur de cette analyse est la présence de tout l'éventail des transferts de personne dans ce corpus. Les transferts ne sont jamais très longs car le regard se porte tout de suite vers l'interlocutrice qui approuve presque toujours (ceci s'explique en partie par le fait qu'elle ait déjà été destinataire du même récit dans la dyade entendante). Il est vrai qu'il semble assez difficile de déterminer avec précision le type de transferts de personne dont il s'agit, en raison de l'orientation du regard de l'informateur et de la position des caméras : F. s'adresse directement à son interlocuteur, même lors de passages où on le jugerait en rôle. De plus, il regarde parfois très furtivement deux des caméras qui le filment. Il peut donc apparaître une confusion au niveau du repère énonciatif et spatial qu'est le regard. Cependant, d'après Cuxac (1996), un regard rapide vers le récepteur n'est pas forcément un indice de la fin du transfert personnel, le locuteur peut garder la position de la prise de rôle pendant la durée du regard, ce qui lui permet de reprendre le transfert personnel immédiatement après, de procéder à un archivage, une mise en mémoire du transfert. Ce procédé est donc particulièrement économique, car on n'a pas besoin de repreciser les actants.

Conclusion

L'analyse de ces exemples en vidéo confirme que c'est le va-et-vient entre les différents transferts de personne qui est délicat à analyser et qui produit cet effet de continuum permanent. De plus, dans les passages en interaction, on a plus de difficultés à déterminer le type de structure utilisé. Il s'agit autant d'une difficulté d'ordre technique, d'observation des paramètres, que d'une complexité linguistique liée à l'interaction.

Dans toute situation où il faut se faire comprendre d'une personne qui ne partage pas le même code, un effort cognitif supplémentaire est requis. Dans le cas de cette interaction exolingue, les transferts de personne paraissent être le moyen le plus efficace pour se faire comprendre de la personne non signeuse, même si la charge cognitive est plus lourde pour le locuteur signeur. Ceci tend à confirmer l'hypothèse de départ, qui postulait une complexification dans l'émission et une facilitation dans la compréhension du message.

L'intérêt autant sémantique que syntaxique des structures de grande iconicité devient donc plus évident. Par ailleurs, on commence à pouvoir penser les rapports entre grande iconicité et éléments standard.

Références bibliographiques

- BERMAN, R. & D. SLOBIN 1994. *Relating events in narrative : a cross-linguistic developmental study*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.
- BOUVET, D. 1996. *Approche polyphonique d'un récit produit en Langue des Signes Française*. Presses Universitaires de Lyon.
- CULIOLI, A. 1990. *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*. Tome 1, Ophrys, Paris.
- CUXAC, C. 1985. Esquisse d'une typologie des Langues des Signes. Journée d'études n°10, 4 juin 1983 : *Autour de la Langue des Signes*. Université René Descartes, Paris.
- CUXAC, C. 1996. *Fonctions et structures de l'iconicité des langues des signes*. Thèse de Doctorat d'Etat. Université Paris V.
- CUXAC, C. 2000. *La LSF, les voies de l'iconicité*. Ophrys, Faits de Langues, Paris.
- CUXAC, C. & I. FUSELLIER-SOUZA & M.-A. SALLANDRE 1999. Iconicité et catégorisations dans les langues des signes. In *Sémiotiques*, n° 16, 143-166.
- FUSELLIER-SOUZA, I. 1998. *La représentation du temps et de l'aspect par différents sujets de l'énonciation dans les activités narratives en langues des signes. Analyse descriptive de trois récits en Langue des Signes Brésilienne (LIBRAS)*. Mémoire de Maîtrise, Université Paris VIII, Saint-Denis.

- HAIMAN, J. (Dir.) 1985. *Iconicity in Syntax*. J. Benjamins, Amsterdam.
- LIDDELL, S.K. 1998. Grounded blends, gestures, and conceptual shifts. In *Cognitive Linguistics* n° 9/3, 283-314.
- PEIRCE, C. S. 1978. *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Collection L'ordre philosophique, Editions du Seuil, Paris.
- PERDUE, C. 1993. *Adult language acquisition : cross-linguistic perspectives*. Vol. I. Field Methods. Cambridge : CUP.
- ROLET, C. 1997. *Iconicité et appréhension. Analyse des traits cognitifs des sous-fonctions d'appréhension, avec une référence toute particulière à la LSF*. Mémoire de DEA en Sciences du Langage, Université de Poitiers.
- SALLANDRE, M.A. 1999. *La dynamique des transferts de personne en Langue des Signes Française*. Mémoire de DEA en Sciences du Langage, Université Paris VIII, Saint-Denis.
- SALLANDRE M.A. 2001. Enjeux épistémologiques et linguistiques de la grande iconicité en Langue des Signes Française. In Cavé C. et al. (Dir.) *Oralité et Gestualité, interactions et comportements multimodaux dans la communication, ORAGE 2001*, L'Harmattan, Paris, 301-304.

Abstract

French Sign Language (FSL) is equipped with a standard lexicon, but its originality is the possibility of using specific structures, endowed with great iconic value and which function more or less independently from this standard lexicon. These structures, called "Great Iconicity", are quite similar from one SL to another. They are obvious in transfer operations (transfers of form/size, situation and person) and appear to be the core of a spatial grammar, due to their highly economical structures. They are not discrete units and their signifying forms can be hardly transcribed into a written protocol. Transfers of person (or "roles") are the most complex form of Great Iconicity : the signer disappears and 'becomes' a protagonist in the narrative (human, animal or thing), in a dynamic continuum. This process is currently being analysed in a video database elaborated with deaf native speakers.