



HAL
open science

Chanter en LSF : Une gourmandise de formatrice

Véronique Geffroy

► **To cite this version:**

Véronique Geffroy. Chanter en LSF : Une gourmandise de formatrice. Journal de l'AFILS, 2010, 73, pp.24-31. hal-01684790

HAL Id: hal-01684790

<https://inshea.hal.science/hal-01684790>

Submitted on 15 Jan 2018

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.



Mars 2010
n°73

L'équipe du Journal de l'AFILS :

- **Directrice de la publication :**
Guylaine Paris, présidente de l'AFILS
- **Rédacteur en chef :**
Thibaut Dalle
- **Equipe de rédaction :**
Sabine Montier
- **Responsable de la diffusion :**
Isabelle Guicherd

- **Mise en page :** Fabienne Jacquy
- **Relecture :** le CA de l'AFILS (Emilie Ozouf), Anne Dubois et Fabienne Jacquy

Ont collaboré à ce numéro :

A l'écriture : Jean-Marie Besson, Sophie Chabert d'Hières, Véronique Geffroy, les étudiants de Master 2 par l'intermédiaire de l'AEIFLSF, Fabrice Penot, le CA de l'AFILS

Au dessin : Stéphane Gonzalez (couverture)

Aux photos : Jean-Marie Besson, Fabienne Jacquy, Pascaline Michel

La rédaction offre à chacun la possibilité de s'exprimer. Les écrits publiés restent cependant sous la seule responsabilité de leurs auteurs.

Impression

Imprimerie Jeanne d'Arc
25 rue de la Gazelle - BP 6
43001 Le Puy en Velay

Dépôt légal : mai 2007
ISSN : 1955 - 6276
(décret n° 93-1429 du 31 décembre 1993 et arrêtés ministériels du 12 janvier 1995)

Pour contacter le CA de l'AFILS
254 rue Saint Jacques
75005 PARIS
contact@afils.fr

Pour contacter le Journal de l'AFILS

Roche Rouge
8 impasse de la Berthe
43700 Saint Germain Laprade
journal@afils.fr (rédaction)
abonnementjournal@afils.fr (abonnement)

Possibilité d'obtenir les numéros compris entre les n°49 et 72
Nous contacter !

Les sommaires des derniers numéros sont disponibles sur le site de l'AFILS
www.afils.fr

98 abonnés pour ce numéro

SOMMAIRE

EDITO

p. 3

INFOS AFILS

p. 4

- Le p'tit mot du CA de l'AFILS p. 4
- Le site de l'AFILS fait peau neuve, par Fabrice Penot p. 5

EVENEMENT : JOURNÉE AFILS À SAINT-ETIENNE

p. 7

- Compte-rendu par Thibaut Dalle p. 7

DOSSIER : INTERPRÉTATION POUR PERSONNES SOURDAVEUGLES - TOUR D'HORIZON

p. 10

- L'interprétation pour les personnes sourdaveugles, par Jean-Marie Besson p. 10
- La guidance-interprétation pour sourds-aveugles par Sophie Chabert D'Hières p. 17

VOS RÉACTIONS...

p. 24

- Chanter en LSF : une gourmandise de formatrice, par Véronique Geffroy p. 24

DIVERS

p. 32

- Les mésaventures de Marcel et Adélaïde, interprètes LSF/français, par Thibaut Dalle p. 32
- Présentation des étudiants de Master 2 interprétation p. 33
- Offres d'emploi p. 35
- Bulletin d'abonnement p. 36

VOS RÉACTIONS...

Pour donner la possibilité aux lecteurs de réagir aux articles, de pousser plus loin la réflexion ou encore d'exprimer leur avis sur le dossier du numéro précédent, l'équipe de rédaction a imaginé une nouvelle rubrique : « Vos réactions... ». Si le dossier ou un article paru précédemment vous fait réagir et que vous souhaitez vous exprimer, n'hésitez pas à nous envoyer vos papiers à journal@afils.fr

CHANTER EN LSF : UNE GOURMANDISE DE FORMATRICE

par **Véronique Geoffroy**

Véronique Geoffroy est interprète français/langue des signes française depuis 1995. Elle a exercé comme interprète de 1995 à 2004, et elle est formatrice au centre de Suresnes depuis 2005. Forte de son expérience de chargée de cours dans une formation d'interprètes pendant dix ans, elle nous livre ici une réflexion sur le cours qu'elle a dispensé : « Dimension scénique de l'interprétation ».

Le cours dont je vais vous parler maintenant fait partie du cursus proposé par l'Esit. C'est Cécile Marin qui l'a mis en place, et je parlerai bien sûr de la période où le cours m'a été confié.

J'ai toujours travaillé en binôme avec une formatrice sourde (Gaëlle Le Cerf tout d'abord, puis Katia Denis). Le cours a parfois été menacé de disparition, mais il a réussi à se maintenir. Actuellement, je ne suis plus chargée de cours à l'Esit, Katia Denis a gardé le flambeau et je souhaite encore longue vie à ce moment intense et jovial d'un travail à la fois exigeant et poétique.



Véronique Geoffroy

1/ Les grands principes

* « Une chanson n'est pas faite pour être chantée, mais pour être racontée. Si tout mon

corps n'est pas en train de raconter, c'est que ce n'est pas une chanson. » Jacques Brel

* Intitulé « dimension scénique de l'interprétation », ce cours est tourné vers la mise en forme entièrement visuelle d'une chanson, choisie par chaque étudiant. La restitution du texte est essentielle, bien entendu. Mais une chanson n'est pas le même « objet » qu'un poème et cela doit être palpable : d'autres éléments doivent apparaître, ne se

résumant pas uniquement à la transposition des paroles. Toutefois, la restitution de passages de chanson en scat (« chou chou bi doo, ouah ! » ou voir aussi *La boîte de Jazz* de

Michel Jonasz) ou de jeux lexicaux comme dans *Les p'tits papiers* de Régine n'est pas une question sans intérêt !

* Aucune compétence de musicien n'est nécessaire. Quelques rudiments sont présentés et les étudiants ont la liberté de les traiter comme bon leur semble, la présence des autres étudiants et les suggestions des formateurs pouvant les aider à mieux percevoir les éléments intéressants. L'essentiel est de **respecter la façon dont les éléments sont hiérarchisés**, car c'est aussi respecter les choix de l'auteur (artiste +/- compositeur) : chant principal (« soliste » souvent), autres chants et accompagnement. Pour vous donner un exemple, nous avons eu à approfondir ce point autour des chansons de Brassens : d'une part, les paroles sont ciselées et la voix est assez constante ; d'autre part, certains accompagnements sont sophistiqués du point de vue harmonique et l'on a le plus

comment tenir compte de l'accompagnement musical si caractéristique de Brassens ?

* Le support retenu pour travailler la chanson choisie doit être une bande-son et non un clip, ni un extrait de spectacle, afin d'éviter l'éventuelle influence d'éléments visuels véhiculés par le traitement de l'image. En effet, même si aucune compétence particulière en danse n'est requise, vu que beaucoup de clips font appel à des danseurs, cela peut nous gêner dans la mesure où il sera difficile d'oublier ce que le clip proposait pour faire soi-même d'autres propositions qui s'appuient certes sur le mouvement, l'utilisation de l'espace ou la gestuelle, sans pour autant être de la danse. Par contre, il est possible de choisir la reprise d'une œuvre plutôt que celle de l'auteur-compositeur, comme par exemple : Brassens par Maxime le Forestier, ou par les Rita Mitsouko dans *Le Vent* (plus connu sous le titre *Le*

particulièrement significatifs par rapport à ce qu'ils apportent à l'ensemble.

* **Gérer l'accumulation d'informations en tenant compte de la nature du champ visuel**, différente de celle du champ sonore. Notre oreille peut recevoir en même temps des informations sonores d'une grande variété, provenant de sources éloignées les unes des autres dans l'espace. Par contre, le champ visuel ne doit pas être sollicité loin du personnage qui transmet l'information linguistique en LSF. De plus, trop d'informations visuelles simultanées se nuisent et brouillent la perception de l'« auditoire ».

Pour que les informations ne se concurrencent pas entre elles, il est possible de constituer un "orchestre visuel" où chaque personne porterait une partition différente, comme dans les mises en scène de chansons par les Frères Jacques ou dans la pièce *Les pierres* en LSF.

S'intéresser au seul texte ne suffit pas, parce qu'une chanson ne se réduit pas à la dimension esthétique de ses paroles (...) nous devons chercher à produire dans la langue d'arrivée un effet similaire à l'effet qui nous a touchés dans la langue de départ.

souvent simplement une guitare et une contrebasse. Or, les textes sont de véritables scénarios dont les personnages ont du caractère et ne manquent pas de gouaille. Comment raconter en LSF des scènes cocasses avec une grande sobriété stylistique, avec un registre à la fois riche et un peu désuet ? Et puis,

Pont des Arts, reprise bien plus originale que celle de Renaud, pour le travail qui nous concerne).

* L'utilisation d'accessoires, d'éléments d'éclairage, d'effets vestimentaires, sera limitée à quelques éléments, les plus sobres possibles : il faudra qu'ils soient

Toutefois, ce n'est pas notre objectif : autour du message en LSF, nous voulons que les informations soient portées par une seule personne et se limitent à une "bulle" autour de ce seul interprète.

Nous ne contestons absolument pas le travail d'interprétation que fait Chan'Danse par exemple, ou

celui de l'IVT dans *Inoui music hall* ; bien au contraire, nous avons travaillé dans le même esprit, mais les contraintes que nous nous sommes imposées étaient différentes.

* L'ensemble du travail doit permettre d'**apprendre par cœur un « texte » signé** (situation rare, même au fil des cours de LSF que chacun a pu suivre) pour pouvoir le restituer en simultanéité avec une version enregistrée.

2/ Les éléments verbaux et co-verbaux travaillés

Décider de la chanson à interpréter n'a jamais été chose facile, chaque étudiant a eu la possibilité de proposer plusieurs chansons qu'il aimerait travailler. Nous faisons une écoute collective de toutes les propositions, ce qui permettait de mettre à l'épreuve nos critères sur des exemples très variés et d'étayer le choix pour anticiper quelques difficultés, sans pour autant les éviter complètement. Je me souviens de deux choix qui nous avaient posé des problèmes très enrichissants : *Elsa*, un poème d'Aragon mis en musique, et *Gauguin* de Barbara. Les deux chansons étaient très attachantes et les difficultés n'étaient pas du même ordre. Dans le premier cas, nous avons gardé la chanson et tenté de restituer l'univers suggéré par le poète, presque de façon impressionniste, autour de sentiments à la fois pudiques et avoués. Dans le second cas,

nous avons renoncé car, si la partition musicale était particulièrement intéressante et variée, les implicites et les enchaînements culturels véhiculés par le texte étaient trop difficiles à restituer.

Afin de donner une idée des chansons qui ont été travaillées finalement, en voici une liste non exhaustive :

- Anaïs, *Christina*
Mon cœur, mon amour
- Charles Aznavour, *Emmenez-moi*
- Barbara, *Drouot*
- Georges Brassens, *La marche nuptiale*
Le grand chêne
La maîtresse d'école (version de Maxime Le Forestier)
- Jacques Brel, *Orly*
Mon enfance
- Camille, *Paris*
1, 2, 3
- Dalida, *Bikini*
- Carmin Dia, *Dans mon cœur*
- Gnawa diffusion, *Gazel au fond de la nuit* (sur un texte de Louis Aragon)
- Kwak, *Monsieur (...)*
- Renan Luce, *Monsieur Marcel*
- Mickey 3D, *Il faut que tu respires*
- Miossec, *Brest*
- Claude Nougaro, *Le cinéma*
- NTM, *Laisse pas traîner ton fils*
- Édith Piaf, *La foule*
- Thomas Fersen, *La chauve-souris et le parapluie*
- Paris Combo, *Si mon amour*
- Pow Wow, *Le chat*
- Rita Mitsouko, *Marcia Baïla*
La sorcière et l'inquisiteur
- Michel Sardou, *Être une femme*
- Le chien d'en face
Esonpakomnou
- Sinik, *2 victimes, 1 coupable*
- VRP, *Léo*

- Zazie et Vincent Baguian, *Je ne t'aime pas.*

Une fois qu'un choix s'était dessiné, le travail s'enclenchait, pour la partie me concernant, autour des objectifs suivants :

* Transmettre à la fois **la narration et les choix stylistiques des auteurs** (tâche comparable à celle d'un traducteur d'œuvre « littéraire »), ce qui nécessite une vraie collaboration avec la collègue sourde.

* **Travailler l'effet souhaité par les mots d'abord, et aussi par l'univers sonore** associé au texte, en trouvant des équivalences visuo-gestuelles.

Document 1

Voici un texte de théâtre qui pose problème pour être dit face à un public. Le procédé d'édition est astucieux concernant la modalité écrite. Cependant, il est très difficile de trouver une équivalence dans la diction (modalité orale). En fait, le comédien raconte l'histoire en la labialisant sans voix.

Extrait de *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, Edition limitée, Gallimard 1972



Je vais vous en dire une à mon tour

*tnahcorppa's tnepres nu siof enU draner el te tnepres eL
!siannoc suov ej euq elbm es em ll tid iul draner nu'd
el tid srolA issua ioM tidnopér iul draner eL
ennod en draner nU tnegra'l ed iom-zennod tnepres
-pahcé's ruop iuq lamina ésur el tidnopér tnegra'd sap
sreisiarf ed enielp ednoforp éllav enu snad atuas rep
ne àjéd tiadnetta y'l tnepres eL eluop ed leim ed te
nos titros draner eL euqiléhpotsihpém erir nu'd tnair
siup !erciv à erdnerppa't siav eJ tnalruh ne uaetuoC
eL ecnahc ed sap tue'n ll sod el tnanruot ne tiufne's
isiohc neib gniop ed puoc nu'D fiv sulp tuf tnepres
ellim ne asirb es iuq tnorf nielp ne draner el apparf li
siof ertauQ !noN !noN tnaircé's ne tuot xuaecrom
ellif at sap sius en eJ !non*

1. Cette anecdote a été rapportée à la rétrospective. 2. Il s'agit d'un jeu de mots, sans autre effet que de se toucher.



C'est intéressant

S'intéresser au seul texte ne suffit pas, parce qu'une chanson ne se réduit pas à la dimension esthétique de ses paroles. Les choix musicaux, le rythme, la scansion ou la prononciation des mots ne nous intéressent pas seulement pour l'aspect formel, mais pour l'effet produit : nous devons donc chercher à produire dans la langue d'arrivée un effet similaire à l'effet qui nous a touchés dans la langue de départ. Certes, les rimes et les pieds d'un poème sont des éléments formels qui produisent un effet sur nous, entendants, si bien que l'on privilégiera éventuellement des configurations de signes qui se ressemblent ou se répondent. On pourra

également jouer sur la direction des mouvements pour que certains passages en LSF fassent écho à d'autres.

* Imaginer des stratégies gestuelles non linguistiques pour **restituer des éléments sonores non verbaux**. Autour du sens des mots français exprimé en LSF, il faudra proposer une formalisation visuelle des informations non verbales, qui ne concurrencera pas le contenu verbal : déclamer en élargissant ses gestes et les mouvements éventuels du buste ou du corps, scander en donnant du rythme ou en travaillant la tonicité des signes. Bref, « placer » sa gestuelle comme on placerait sa voix. Des éléments corporels appartenant à la danse ou au

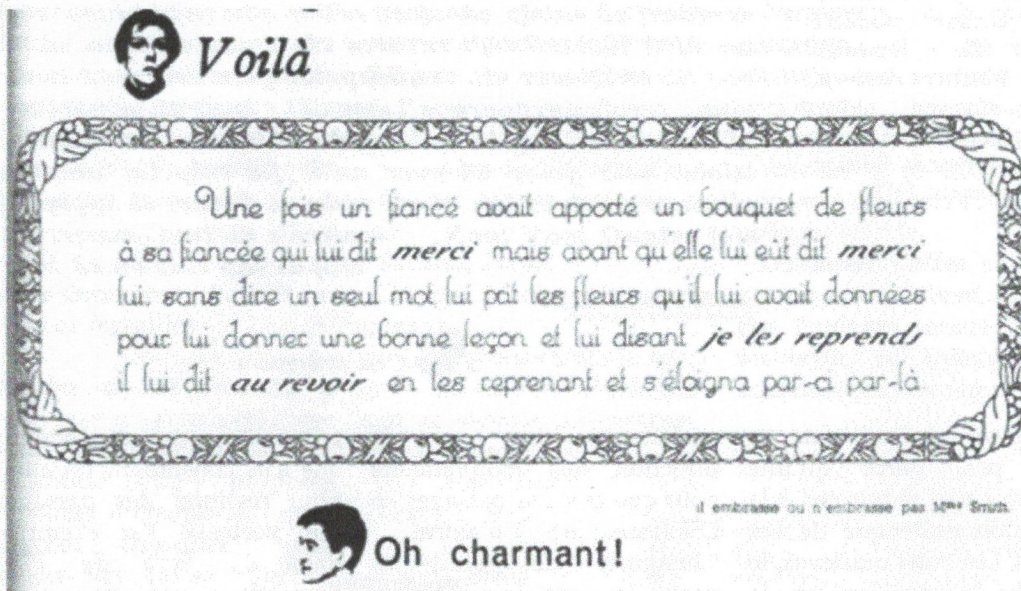
mime ne peuvent être retenus que s'ils constituent un atout pour restituer des passages non verbaux. Par exemple, dans *La foule* de Piaf, l'accordéon tient une place importante et il était possible de faire d'un accordéoniste imaginaire un témoin de la scène qui unit puis sépare les deux amoureux. Par contre, les cuivres façon « big band » dans *Être une femme* de Sardou ou la trompette dans *Orly* de Jacques Brel ne diraient rien au spectateur sourd, si on se contentait de mimer un trompettiste. D'ailleurs les étudiants ont eu à imaginer des propositions sur *La mouche* de Michel Polnareff, lors d'une évaluation¹. De même, malgré l'importance de l'accompagnement au piano

1. La réforme de la formation qui a conduit au Master nécessitait que chaque semestre donne lieu à une évaluation. En fin de premier semestre, nous avons donc proposé aux étudiants d'écouter une chanson et de donner des pistes pour un éventuel traitement de cette chanson en LSF : *La mouche* de Michel Polnareff une année, et *Un petit poisson, un petit oiseau* de Juliette Gréco l'année suivante. Cela ne donnait pas lieu à un travail d'adaptation abouti : l'évaluation portait sur la pertinence des équivalences proposées d'une part pour le texte (sur 10 points) et d'autre part sur les autres éléments sonores (sur 10 points). Par contre, l'évaluation pour le second semestre exigeait une version aboutie de la chanson choisie par chaque étudiant.

chez Barbara (assuré souvent par elle-même) dans *Drouot*, c'est plutôt sa fonction qu'il est intéressant de restituer. Pour donner un autre exemple que

nous n'avons pas traité : il serait impossible de faire l'impasse sur la flûte dans *Il est 5 heures, Paris s'éveille* de Jacques Dutronc, mais à quoi

servirait-il de mimer un flûtiste ?



Document 2

Voici un texte de théâtre, fait pour être dit face à un public. L'éditeur a utilisé un procédé adéquat pour la modalité écrite, et qui trouve une équivalence dans la diction (modalité orale).

Extrait de *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, Edition limitée, Gallimard 1972

3/ Connotations apportées par les bruitages et les effets de voix

Nous allons nous attarder un peu sur des éléments qui se surajoutent, en quelque sorte, à l'accompagnement et au chant principal (en Concerto ou en version orchestrale, le chant concerne le "soliste"). Là encore, notre souci est de comprendre l'effet souhaité pour en trouver une équivalence.

Il est très difficile de décrire le travail qui est fait sans exemple vidéo et sonore, mais nous allons

essayer de vous faire sentir comment ces points étaient travaillés.

Dans une version « studio » de chanson, l'accompagnement est très travaillé et souvent différent² de la version « live ».

Il peut donc y avoir soit des bruitages, soit des instruments qui tentent d'imiter un bruit. Ce sont des éléments sonores d'une nature différente de ce qu'on entend par accompagnement musical : des violons en pizzicati pour la pluie ; des timbales pour

l'orage ; un procédé orchestral utilisé dans *L'homme à la moto* de Piaf, pour rappeler la machine avec la batterie et la trompette (différent de celui utilisé dans *Gérard Lambert* de Renaud, avec batterie et guitare façon musique de Far West).

Les connotations liées au choix des instruments

Et puis, au-delà de ce à quoi veut ressembler un son ou un instrument de musique, il faut regarder les familles d'instruments et ce que cela peut

2. Il y a des cas particuliers, comme celui de Louis Chedid qui a commercialisé une version en public de *T'as beau pas être beau* où il s'accompagne à la guitare sèche uniquement.

Voici quelques possibilités propres à une langue visuelle :

UNIVERS SONORE	UNIVERS SOURD
Silence / son	- Se placer de dos / de face
Son / musique	- Se déplacer / s'arrêter face à l'auditoire - S'asseoir / se lever (ou l'inverse)
Instruments / voix	- Avancer / reculer - Mimer une saynète (plutôt que des instruments) / mouvements des mains seules ou signes de la LSF
Homme / femme	- Trois-quarts gauche / trois-quarts droit - Main gauche / main droite (si cela ne contrarie pas la narration)
Chanteur / chœur	- Emphase du geste / sobriété (ou l'inverse) - Regard vers la camera ou vers le bas / regard au loin
Couplet / refrain	- De face / de trois-quarts - Assis / debout - Adossé au mur / en piste - Espaces différenciés au sol, séparés par un ou deux pas

évoquer. Dans l'idéal, il faudrait que la version en LSF trouve un moyen équivalent de faire sentir ces ambiances :

* une formation orchestrale classique ne crée-t-elle pas souvent une ambiance romantique ?

* une formation jazz band, de type Count Basie ne nous ramène-t-elle pas à la musique américaine de l'entre-deux guerres et de la Libération.

* l'accordéon n'est-il pas majoritairement « musette » ou du moins très « bal populaire » ? (Voir chez Brel, Piaf, Renaud, VRP)

* la guitare sèche nous fait glisser plutôt vers les saltimbanques ou

les soirées devant un feu de camp (Le Forestier, Duteil).

* synthétiseurs et guitares électriques nous placent d'entrée dans l'univers de la musique pop, rock.

Ce sont bien sûr des stéréotypes, mais certains choix d'instruments donnent une coloration forte d'emblée : la trompette dans *Orly* de Brel, la scie musicale dans *Léo* des VRP, la boîte à musique dans 1, 2, 3 de Camille...

Les connotations liées à la voix :

Ce ne sont pas seulement les mots, mais aussi la façon de les dire qui intéressent celui qui choisit telle version ou telle autre d'une chanson. Le choix d'un

registre de langue ou d'une posture peut parfois permettre de restituer l'effet que fait une voix. Mais c'est là un élément bien difficile à traiter. Par contre, les contrastes dans l'utilisation de la voix sont des éléments précieux (voir *Je ne t'aime pas* de Paris Combo, *Dans mon cœur* de Carmin Dia, *La sorcière et l'inquisiteur* des Rita Mitsouko, ou *Un petit poisson, un petit oiseau* de Juliette Gréco)

* Voix de soliste :

- voix d'enfants ou choix d'un timbre cristallin : Vanessa Paradis, Lio, France Gall, Brigitte Bardot, Bjork, et parfois Camille. (Cela peut concerner aussi les

timbres de voix d'hommes : *Jadore* de Philippe Katerine, *Le chanteur* de Balavoine et Jean-Louis Aubert dans *Je rêvais d'un autre monde* de Téléphone.)

- voix rocailleuses : Brigitte Fontaine, Jacques Higelin, Jeanne Moreau.

- voix "travaillée" ou non : Céline Dion / voix brute, Mauranne, Juliette / voix mûre : Nicole Croisille. Voir aussi chez les hommes : voix claire comme Philippe Katerine/ voix cassée comme Jacques Higelin.

- proximité éventuelle du chant avec la voix parlée : voix chuchotée de Jane Birkin, Françoise Hardy ou Isabelle Adjani, et chez les hommes *La vente aux enchères* de Gilbert

- nous rangerons également ici une utilisation assez particulière de documents sonores : ajout d'extraits de journaux télévisés ou de discours d'hommes politiques (dans *2 victimes, 1 coupable* de Sinik)

4/ Utiliser la mesure et les rythmes

La version LSF devant se dérouler simultanément à la version sonore de la chanson, elle est évidemment tributaire du rythme adopté sur l'enregistrement. C'est très net lorsqu'il y a de véritables contrastes de rythme (voir *Le cinéma* de Claude Nougaro), mais ce n'est pas la seule raison de s'y

intéresser. La question se pose parfois de privilégier le rythme, quitte à perdre

certains éléments contenus dans les paroles. Pour sentir la part que le rythme apporte à une chanson, les étudiants étaient filmés et la vidéo était visionnée sans son. Il était aussi possible que l'étudiant « chante » en LSF avec l'enregistrement sur les oreilles ; ainsi, il était seul à entendre la musique et donnait une impulsion plus importante à ses gestes.

Le tempo

On indique le tempo avec une expression codifiée (agitato, largo, andante ma non troppo), ou avec un chiffre donnant la pulsation du métronome (adagio = 40 à la noire ; c'est-à-dire 40 pulsations par minutes, chaque pulsation comptant pour « un temps » dans la musique). Cela précise la rapidité d'exécution souhaitée, même s'il peut y avoir des changements brusques de tempi ou des ralentis/accélération. C'est un des rôles du chef

d'orchestre de battre la mesure d'une main, en général, l'autre main signalant les départs ou les nuances souhaitées. En jazz, le tempo et la mesure sont donnés à voix haute, souvent par le meneur ou par le premier instrument à jouer. Il arrive que l'ostinato soit donné en même temps.

L'ostinato

C'est une structure de notes d'une durée variable qui se reproduit régulièrement et qui peut parfois soutenir l'ensemble d'un morceau (un Ragtime, un tango, un paso, un chant amérindien comme *Hani Kouni*, le *Boléro* de Ravel ou la *40^{ème} symphonie* de Mozart que vous avez peut-être comme sonnerie de votre téléphone !).

L'ostinato donne du caractère à l'ossature du morceau et, en danse de salon, les pas suivent souvent l'ostinato, alors que les figures viennent se superposer (voir le Rock et le Tango argentin).

Conclusion

En tout état de cause, tous les éléments sonores que nous avons évoqués ici ne doivent pas être restitués chaque fois qu'ils sont présents. Il n'est pas question de donner le tournis, sauf si l'original donne l'impression de vouloir étourdir comme dans *Monsieur (...)* de Kwak. De toute façon, le fait de se limiter à une seule personne en scène ne permet pas de tout visualiser ! Mais une fois que les éléments sonores ont été perçus à l'écoute, il n'est pas rare que cela donne une coloration ou un simple appui aux choix nécessaires à l'interprétation en LSF. Ceci dit, seule une promotion d'étudiants a travaillé les chansons en binômes, ce qui donnait des possibilités plus étendues de

Le choix d'un registre de langue ou d'une posture peut parfois permettre de restituer l'effet que fait une voix.

Bécaud ou *I went to the market* de Gilles Vigneau.

- on peut également sentir, au-delà des mots et de leur sens qu'une voix "sourit" comme par exemple dans *Paris, Paris* de Camille, *J'm'en fous* d'Edith Piaf ou chez Jacques Brel dans *Ces gens-là* et *La Fanette*. C'est surtout dans le contraste avec les moments où le ton de la voix est mélancolique ou sérieux que cela se remarque.

* Il peut y avoir plusieurs voix :

- à niveau équivalent : chansons à deux voix égales (Zazie et Vincent Baguian, surtout à la fin de la chanson *Je ne t'aime pas*), ou formation vocale style chorale ou « Negro spirituals » (Chanson Plus Bifluoré, Pow Wow)

- voix de soliste et voix secondaire(s) : dans *Être une femme* de Michel Sardou, tantôt le chanteur était seul, tantôt il y avait sa voix et d'autres, tantôt un chœur de femmes ponctuait les fins de phrases.

traiter plusieurs de ces points. Mais il a fallu quand même se limiter pour ne pas brouiller l'écoute visuelle du public.

De plus, nous avons escamoté ici la transposition du texte alors que c'est un travail essentiel, bien entendu. (C'est d'ailleurs pour cette raison que nous n'avons pas retenu une chanson italienne : la saveur du texte original ne nous était accessible que par la traduction.) Qui plus est, la chanson française est avant tout l'apanage de « chanteurs à textes ».

Mon travail mettait l'accent sur ce qui est complémentaire au texte, adoptant un principe comparable au rapport entretenu entre texte et image dans la littérature de jeunesse qui fait une vraie place à ce qui n'est pas le texte. Le respect du texte doit cependant primer et c'est lui qui oriente les choix avant tout, sans pour autant perdre de vue que nous interprétons une chanson et non

un texte poétique. Donner des équivalences de tel ou tel élément sonore se justifie sans peine lorsque le texte s'interrompt pour faire la place à l'accompagnement, mais cela doit être pertinent et il faut mesurer si cela mérite d'être restitué en même temps que le texte (parce c'est un élément rythmique fort, etc.).

Le travail est donc à la fois celui d'un traducteur et celui qui est sous-entendu dans l'expression « auteur/compositeur/interprète ». Et, du fait de la dimension esthétique de l'original, interpréter suppose ici de prendre parti.

Je crois que les étudiants ont trouvé le défi gratifiant, malgré l'énorme travail et la rigueur que cela exige. Leurs réactions vaudraient peut-être d'être écrites dans notre journal bien aimé... ce sont surtout leurs productions que j'aurais souhaité promouvoir car le résultat a souvent été

époustouflant, bien au-delà de ce que, moi, formatrice aurait pu faire... et même imaginer.

Or, ce n'est pas seulement la qualité technique des enregistrements (décor de salle de cours, une seule caméra, bande-son de qualité médiocre, etc.) qui empêcherait de montrer la version en LSF de ce florilège de chansons françaises ; ce sont aussi les réticences de beaucoup d'étudiants à s'exposer dans cet « exercice de l'extrême », car c'est au moins autant le résultat lui-même que le travail nécessité par le défi qui les a marqués.

Et finalement, quel plaisir de se faire battre ainsi à plate couture par ses propres élèves !

Véronique Geffroy
verogeff@laposte.net

GEFFROY V., « Chanter en LSF : une gourmandise de formatrice » *Journal de l'AFILS* n°73, 1^{er} trimestre 2010, pp. 24-31

Résumé : Le cours intitulé « dimension scénique de l'interprétation », sur lequel porte cet article, faisait partie du cursus proposé par l'ESIT aux étudiants et stagiaires de la formation d'interprètes français/LSF. J'ai toujours travaillé en binôme avec une formatrice sourde (Gaëlle Le Cerf tout d'abord, puis Katia Denis). Le travail, intense et jovial, était tourné vers la mise en forme entièrement visuelle d'une chanson, choisie par chaque participant. La restitution du texte était essentielle, bien entendu. Mais une chanson n'étant pas le même « objet » qu'un poème, d'autres éléments devaient apparaître, autres que la transposition des paroles sans dénaturer l'intention de l'auteur. Aucune compétence de musicien n'était nécessaire.

Le cours, bien que menacé de disparition, a été un moment de travail à la fois exigeant et poétique, aux dires des participants. Pourtant, les étudiants ont trouvé le défi gratifiant, et leurs productions ont souvent été époustouflantes, bien au-delà de ce que, moi, formatrice aurais pu faire... et même imaginer. Et pour une formatrice, finalement, quel plaisir de se faire battre à plate couture par ses propres élèves !