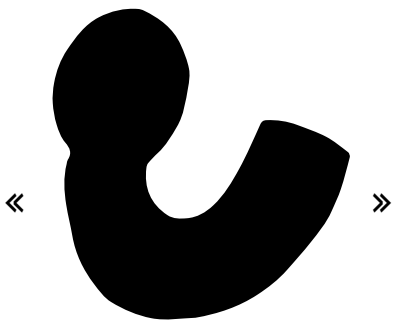


« Ce que l'on
comprend bien
au moment
changement /
Et les choses
peuvent être
arrivent
aisément »



.

Charlotte Patrascu

sommaire

Introduction

0₃

La pulvérisation du langage

0₉

Le langage et l'art

2₁

Le signifiant et le signifié

3₃

Une autre manière d'écrire

4₃

La traduction et ses limites

5₃

Pouvoir et dérivés de la langue

6₁

Une langue universelle?

8₁

Conclusion

1₀₉

Index des notes

1₂₉

Index des signes

1₃₅

Ressources

1₄₅

Iconographie

1₅₃

Remerciements

1₆₁

intro- duction

Lorsque j'y réfléchis, le langage a toujours occupé une place très importante dans ma vie : dès ma plus tendre enfance, les hiéroglyphes égyptiens ainsi que les sinogrammes chinois me passionnaient. Comme si dès le départ, il y avait une fascination inconsciente pour les différentes langues et formes d'écritures.

Peut-être est-ce dû au fait que j'ai toujours voulu savoir bien écrire et maîtriser notre langue sans jamais y être arrivé, du moins au niveau que je convoitais. Néanmoins, je pense que l'intérêt pour ces autres langages et particulièrement ces autres formes d'écriture a fait naître en moi comme un espoir qu'il me serait un jour possible de savoir bien écrire, peut-être pas dans ma langue natale,

mais plutôt dans une forme de langage complètement différent. Bizarrement, je n'ai jamais placé aucun espoir dans la parole. Peut-être est-ce à cause de ma timidité, voire de mon anxiété, mais la parole n'a jamais été une alternative souhaitable pour exprimer ce que je ne parvenais pas à exprimer par écrit.

L'évolution de mes réflexions par rapport à mon travail plastique a fortement été influencée par ma lecture de *Fin de partie*, de Samuel Beckett. Je n'ai jamais été un grand lecteur, mais sa façon d'écrire et son utilisation du silence a été une révélation pour moi. Je me suis aussitôt mis à faire des recherches sur l'œuvre. De références en références je suis tombé sur le monde de la linguistique dont, jusqu'à présent, aucun

ouvrage traitant de ce sujet n'était jamais tombé entre mes mains, malgré mon intérêt pour les autres formes d'écritures précédemment citées.

Un monde s'est ouvert à moi, et beaucoup de choses dans mon esprit se sont alors éclaircies : j'ai enfin trouvé un sens à mes difficultés à mettre des mots sur mes idées, ainsi qu'à mon angoisse de la parole.

Bien évidemment, il me fallait exprimer tout cela à ma manière, alors j'ai commencé à me construire un univers visuel qui avait enfin un sens pour moi.

**la pulvé-
risation
du langage**

Tout est parti d'un extrait de l'*Art Poétique* qu'écrit Boileau en 1674, cité dans un article à propos de *Fin de Partie* :

« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,/ Et les mots pour le dire arrivent aisément.¹»

Cette vision suppose une confiance absolue dans le fait que le langage est apte à tout signifier et à tout dévoiler s'il est utilisé correctement. Évidemment, Beckett pulvérise cette vision classique d'un théâtre noble et soutenu, et bien au-delà il discrédite cette vision générale du langage par sa façon de le détourner. En fait, j'ai trouvé dans l'écriture de Beckett comme une sorte de catharsis : il malmène le langage en mettant en péril la « belle langue » en disloquant des mots, en mettant en avant l'hésitation à parler en introduisant énormément de silences dans ses textes. C'est pourquoi je considère sans doute *Fin de partie* comme ma référence principale, car tout y est :

les deux valeurs de la langues sont parfaitement maîtrisées par Beckett qui les transcende dans ses pièces. Les valeurs accoustiques (l'intonation, le temps de la phrase, les pauses et silences) et les valeurs visuelles (la mimique, les mouvements, la situation) sont exploitées pleinement et avec beaucoup de soin et de finesse. J'aimerais revenir sur les trois particularités citées précédemment, à savoir l'hésitation à dire, le silence, et la dislocation des mots.

D'abord, l'hésitation à dire.

Elle est fortement liée au silence et y mène d'ailleurs bien souvent.

Les personnages des pièces de Beckett, et particulièrement Hamm et Clov dans *Fin de partie*, ne semblent pas avoir une grande maîtrise de la langue. Les points de suspensions témoignent des phrases inachevées, qui s'arrêtent ou bien parfois repartent. Les didascalies renforcent cette hésitation et cette difficulté à dire les choses en mentionnant quelques fois « il hésite », ou encore « ayant

réfléchi ». Le médium même de la pièce de théâtre devient alors vecteur de sens, permettant au lecteur une appréhension supplémentaire face à la langue écrite et ces jeux de didascalies. Il s'y trouve comme un empêchement à retrouver une forme, à fixer le réel qui semble se dérober. On peut également ajouter que les phrases sont courtes et emploient bien souvent un langage familier voire vulgaire. Beckett investit ainsi la pauvreté de la forme et la banalité des phrases toutes faites explose.

Le silence est sans doute un des traits les plus importants qui sera abordé ici. J'aimerais donc y consacrer un temps plus long :

(un temps)

Le silence permet de suspendre le langage et l'inscrit au cœur même de la parole. Il est souvent pesant, parfois gênant, mais c'est ce qui rend ces moments d'autant plus intéressants : le spectateur se voit sorti de sa zone de confort, forcé de faire face à la même gêne qu'il peut ressentir lors d'un blanc dans une conversation.

Ces silences permettent également d'appuyer la banalité du langage en montrant que finalement, les locuteurs en disent autant par leur simple présence et leurs gestes que par leur parole.

Il y a également cette volonté de créer un nouvel espace pour la poésie, qui se retrouve alors comme en suspens dans ce vide. Beckett présente une manière de recréer de la poésie sans cette pesanteur qui consiste à dire ou à signifier quelque chose. Comme un abandon ironique, il en finit avec le langage et l'écriture, mais pourtant il y revient toujours.

Ce sont ces silences, ceux de Keaton mais surtout de Chaplin dont nous parlerons plus tard, qui m'ont permis d'entrevoir tout un champ de possibilités du langage au-delà même de la parole et des mots.

Une autre facette très importante de son écriture est la dislocation des mots ou des phrases. Les didascalies de gestes et d'actions rompent la continuité syntaxique de certaines phrases, et la compréhension de celles-ci en devient altérée. Ce sont comme des jeux de mots qui s'opèrent, tant bien dans le texte même que dans la représentation physique théâtrale. Mais elle n'éclate pas seulement le signifiant des mots, elle éclate également le signifié :

« **Non, tout est a -
(bâillements) - bsolu.² »**

Un mot avec une puissance significative telle se voyant écartelé par un simple bâillement qui le discrédite et lui enlève toute sa force en lui en donnant une autre, amène une certaine dérision.

**le langage
et l'art**

En parlant de l'œuvre de Beckett, je pense à celle de Kosuth, qui a lui-même travaillé à partir de ses œuvres. Ce que je trouve particulièrement intéressant dans son travail, c'est bien sûr son étude du langage et de sa signification dans l'art. À travers ses œuvres et installations avec comme matériau le texte, il examine les expressions sémiotiques. Une exposition qui a pris place en 2010 dans la galerie ACCA (Australia Center for Contemporary Art) à Melbourne, intitulée *(Waiting for-) text for Nothing 'Samuel Beckett, in play'*, rassemble des œuvres de l'artiste consistant en un dialogue idéal autour de la question du rien, à travers un jeu de parallèles avec le travail de Samuel Beckett.

Il s'agit donc de poser la question de comment figurer, de montrer et faire parler de la notion la plus immatérielle, le rien. Dans cette exposition, Kosuth a présenté une œuvre basée sur plusieurs textes de Beckett, plus particulièrement la pièce de théâtre *En attendant Godot* (1953), et *Textes pour rien* (1955).

Elle est intitulée *Zero & Not* (1980). Cette œuvre consiste en un extrait d'un texte de Beckett imprimé sur le mur, mais surligné en noir de façon qu'il soit quasiment illisible, en même temps affirmation et négation de la parole d'un maître de la littérature.

Un autre tableau, intitulé *Nothing* (réalisé en 1969), est d'autant plus intéressant : c'est un tableau reprenant la définition du mot "Nothing", et retranscrite en blanc sur fond noir avec un texte typographique banal, propre aux dictionnaires. Ici, comme dans la majorité du travail de Kosuth, l'œuvre est fondée sur une priorité fondamentale et absolue de l'idée : elle constitue l'œuvre entière. Il met blanc sur noir l'expression la plus radicale d'un concept : sa définition. Il crée ici une forme d'art conceptuel où les mots remplacent les objets et les images artistiques.

Pour lui, l'œuvre d'art est dans le concept. Il emprunte ainsi des éléments de linguistique, de sociologie

et de philosophie, en se concentrant particulièrement sur le langage, et sur ce procédé par lequel on donne des noms aux concepts.

Il dit en 1969 qu'il « ne produit pas des œuvres, mais que des modèles » : les vraies œuvres d'art sont conceptuelles par leur nature, car l'art n'existe que "conceptuellement".

Les mots sont les "modèles" de ses idées. Il entraîne aussi une réflexion sur le concept, le texte et le jeu de pouvoir que ces deux notions ont l'une sur l'autre. Par exemple, comment la formulation de la définition de "rien" nous conditionne dans la communication de la véritable idée du rien ?

Toujours dans la même exposition, une série de mots tels que *The Tavern*, *The Hospital*, *The Rocks*, installés sur le mur en néons blancs, fait référence aux réflexions de Wittgenstein par rapport au langage qu'il entretient dans son *Tractatus Logico-Philosophicus*, dans lequel il développe l'idée que la

prétendue impossibilité de la description est une illusion, et l'erreur résiderait dans l'idée de description.

Pour Wittgenstein, il ne faut surtout pas confondre l'impossibilité de remplacer un élément d'une œuvre d'art par une paraphrase avec le prétendu échec de notre langage à décrire ce que telle œuvre exprime ou imprime en nous. L'impossibilité de paraphraser est constitutive de l'œuvre d'art.

Wittgenstein notera que l'inexprimable n'est contenu nulle part ailleurs que dans ce qui est exprimé.

C'est en partie sur ces réflexions que Kosuth s'appuie dans ce travail autour des mots écrits en néon, et de manière encore plus frappante et littérale dans son œuvre *Language must speak for itself*, où il cite directement Wittgenstein et applique ses propos.

Terminons avec son œuvre *One and Three Chairs*, qu'il expose en 1965, qui fait de lui l'un des fondateurs de l'art conceptuel. Cette œuvre consiste en

une chaise, objet banal du quotidien, placée contre une cimaise entre sa photographie et sa définition extraite d'un dictionnaire d'anglais. Le tout est comme la triple représentation d'une même chose sans qu'il y ait une réelle répétition formelle : tous trois désignent, par leur association, une troisième chaise, qui n'est présente que par son concept qui est suggéré, bien plus que défini.

Là où défaille l'objet, intervient l'image, et là où celle-ci à son tour défaille, apparaît le langage, lui-même insuffisant mais déjà relayé par l'objet.

Le travail de Magritte est tout aussi intéressant dans le rapport qu'il établit entre les mots et les images. Dans ses tableaux, il se joue du langage et cherche, par des associations évocatrices, à faire surgir des images poétiques.

Il affirme cette conception dès 1929, lorsqu'il publie le court traité *Les mots et les images* dans le numéro 12 de *La révolution surréaliste*.

Il y inclut une double page dans laquelle il accompagne de courtes propositions d'exemples dessinés. Ces propositions nous présentent différentes relations que le mot peut entretenir avec une image, ou même comment le mot peut lui-même en devenir une. Il y développe l'idée d'un langage où le signifiant et le signifié seraient indépendants l'un de l'autre, comme un système qui serait non arbitraire.

L'idée de la triple représentation d'une même chose que Kosuth développe avec *One and Three Chair* se retrouve déjà dans une des propositions de Magritte : « Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image¹ », accompagné du dessin représentant un cheval à côté d'une peinture de lui-même, à côté d'un homme qui prononce par le biais d'une bulle son nom « cheval ».

Le fameux tableau intitulé justement *La trahison des images*, où une pipe est peinte sur un fond beige uni, avec en dessous écrit « Ceci n'est pas une

pipe », traite ici encore de cette question de la représentation et de la relation entre le signifiant et le signifié, les mots sont séparés de ce qu'ils désignent :

« C'est bien simple. Qui oserait prétendre que la REPRÉSENTATION d'une pipe EST une pipe? Qui pourrait fumer la pipe de mon tableau? Personne. Alors ce N'EST PAS UNE PIPE.² »

Magritte se laisse guider par des collages et associations suggérées par l'inconscient, mais cette méthode va brutalement changer. En 1936, il fait une expérience à première vue anodine mais qui va pourtant remettre en question sa manière d'appréhender les choses :

« Une nuit [...] je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi.

Une magnifique erreur me fit voir dans la cage l'oiseau disparu et remplacé par un œuf. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant, car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité de deux objets, la cage et l'œuf, alors que précédemment ce choc était provoqué par la rencontre d'objets étrangers entre eux.³»

Une nouvelle appréhension poétique naît dans son esprit, et les associations qu'il effectue dans ses toiles ne sont plus hasardées mais relèvent de rigoureux principes dialectiques. Par exemple, dans son tableau intitulé *Les vacances de Hegel*, il associe deux objets aux valeurs contraires, le parapluie et le verre d'eau, qui respectivement véhiculent l'idée de repousser et de contenir l'eau.

**le signifiant
et le signifié**

Déjà rapidement abordée chez Beckett, Kosuth mais surtout chez Magritte, il me paraît important de revenir sur cette notion de signifiant et de signifié en passant notamment par la définition qu'en fait Saussure :

«Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique : mais dans l'usage courant ce terme désigne généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (arbor, etc.). On oublie que si arbor est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept «arbre», de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total. L'ambiguïté disparaîtrait si l'on désignait les trois notions ici en présence par des noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant. Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de

**remplacer concept et image
acoustique respectivement
par signifié et signifiant [...]
Le lien unifiant le signifiant
et le signifié est arbitraire,
ou encore, puisque nous
entendons par signe le total
résultant de l'association d'un
signifiant à un signifié, nous
pouvons dire plus simplement:
le signe linguistique est
arbitraire. Ainsi l'idée de
«sœur» n'est liée par aucun
rapport intérieur avec la suite
de sons s-ö-r qui lui sert de
signifiant ; il pourrait être
aussi bien représenté par
n'importe quel autre : à preuve
les différences entre les
langues et l'existence même de
langues différentes [...].¹ »**

Ces deux notions qui constituent le signe tel que l'explique Saussure a également été une révélation supplémentaire qui m'a permis de progresser dans l'élaboration de mon projet, notamment

l'idée que le signe linguistique est arbitraire et qu'il peut être remplacé par n'importe quel autre signe.

Bien sûr, l'exemple des différentes formes que peuvent prendre les concepts au sein des autres langues nous ouvre à beaucoup de possibles, d'autant plus si l'on prend en compte qu'il n'y a pas que les mots mais un grand choix d'autres formes de langage. Que ce soit les systèmes logographiques, les systèmes logosyllabiques ou les écritures syllabiques, la multitude de formes langagières écrites qui existent ou ont existé dans le monde nous permettent d'explorer d'autres manières de communiquer une idée, au-delà de nos langues latines constituées du système d'écriture alphabétique.

Mais reprenons plus en détail l'idéogramme, ce « symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe, mais une ou plusieurs unités de sens. » On connaît ce système d'écriture principalement par

les langues vivantes tels que le chinois ou le japonais, ou encore par la langue ancienne des hiéroglyphes.

Il convient de préciser que les hiéroglyphes sont principalement des pictogrammes, donc une représentation graphique schématique. Par exemple, les pictogrammes sont largement utilisés dans notre signalétique, dans un but d'orientation dans l'espace, ou encore sur internet. De même, les idéogrammes ne constituent qu'une partie mineure des sinogrammes chinois, qui sont en réalité principalement constitués d'idéophonogrammes et de pictogrammes. Un idéophonogramme est à la fois un caractère correspondant à une notion, comme un idéogramme, et à un son, comme un phonogramme (signe graphique susceptible de représenter un son).

Ce qui est intéressant avec les idéogrammes, c'est qu'ils ne sont pas limités à un alphabet aussi restreint que le nôtre et peuvent proposer des signes qui ne sont pas toujours figuratifs.

Le signifiant peut alors être formé d'une infinité de manières, par des systèmes ou règles complètement différentes, à partir du moment qu'il puisse être recopié et utilisé plus ou moins facilement.

Ainsi, on compte dans l'écriture chinoise plus de 56000 caractères. La particularité des sinogrammes chinois est que ces caractères sont polysémiques, comportant rarement moins de trois sens. Par des "dérivations sémantiques", un caractère tel que 中 (*zhōng* en pinyin) peut signifier entre autres toutes ces choses :

«- dans son sens premier, le caractère représente la flèche (矢) qui frappe le «Milieu, au milieu» ;

- le milieu peut par extension désigner l'homme (人) qui est physiquement au milieu des parties en conflit, donc qui joue le rôle de «Médiateur, entremetteur, arbitre» dans une affaire particulière ;

- de là, de manière plus générale, le caractère (心) de celui « Qui tient le juste milieu » ;

- d'où la notion plus abstraite de « Juste milieu » dans l'ordre de la nature (示) ;

- et de là, spécifiquement, la notion philosophique idéale de « Vertu parfaite », perfection (酉) de celui qui se tient à égale distance des extrêmes, *in medio stat virtus*, et pratique l'équilibre des passions. De ce fait, le lettré chinois qui lit 中國 comprend « le pays du milieu » comme signifiant en même temps le pays de la parfaite vertu, d'une perfection achevée, car la notion de perfection conduit également à l'idée de quelque chose qui évolue (疋) vers sa plénitude, son achèvement, d'où le sens de « complet, parfait ».

- Mais la flèche qui frappe la cible en son milieu a également pour effet de la percer (刀), de la couper en deux, d'où le sens de «moitié». Pour le lettré chinois moderne, 中國 désigne donc également, et en même temps, un pays coupé en deux. ²»

Il est aisé de s'imaginer à quel point un texte classique ou poétique peut être extrêmement riche d'analogies et de suggestions, chaque caractère apportant une voire plusieurs couches de sens supplémentaire à un mot. La traduction s'avère donc relativement impossible notamment dans la langue française, l'écriture alphabétique latine ne pouvant par exemple pas reproduire par sa structure et sa forme l'effet que peut provoquer l'aspect visuel d'un signe sur son sens.

**une autre
manière
d'écrire**

En parlant d'idéogramme, il me faut évoquer le travail de peinture d'Henri Michaux. Son rapport à la langue est également très marqué, il témoigne lui-même d'une fatigue du « verbal » :

«Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du «verbal», je peins pour me déconditionner.¹ »

Tout d'abord poète, Michaux se tourne vers la peinture, et pratique alors la « mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante.² »

Avec la peinture, Michaux veut se défaire de la conventionnalité des signes verbaux pour se débarrasser d'un moi emprisonné par les mots. Pour lui, les mots privent l'individu du singulier. Ses « idéogrammes », réalisés à l'encre de Chine, dialoguent avec ses textes poétiques et constituent les recueils de poésie *Mouvements*, *Saisir*, *Par des traits* et *Par la voie des rythmes*.

L'évocation seule des titres de ces recueils nous laissent apercevoir son processus de création : le geste et le tracé sont des éléments fondamentaux.

Bien souvent, les commentateurs de l'œuvre de Michaux sont tentés d'associer le terme d'idéogramme à la grande majorité du travail de peinture de Michaux, mais il serait peut-être plus adapté d'employer ici le terme de signe. Comme l'écrit Michaux lui-même, l'idéogramme « au rendu statique, de façon à pouvoir être recopié couramment par n'importe qui, à n'importe quel moment, sans nécessiter un élan spécial³ », pose alors problème et vient écraser l'individu singulier.

Le geste, fondamental, se voit également éreinté par cette restriction de convention. Le terme de signe pose tout d'abord problème au peintre par sa fixité, son aspect « échangeable », mais pourtant son utilisation sera d'autant plus justifié pour qualifier son travail lorsqu'il commença à envisager la composition :

« Animaux, hommes, gestes ne sont plus le problème mais les situations le sont à présent. [...] Par des signes, saisir une situation, quelle merveille ! Quelle transformation !⁴ »

Son recueil *Mouvements* n'était pas encore une composition, l'organisation des signes dans chaque page ne résultait que du choix de l'éditeur, non pas de celle de Michaux.

La composition, la suite réfléchie de signes l'un après l'autre permet de révéler des situations, et d'ouvrir alors les portes aux possibilités d'expressions.

« Rien mieux qu'un assemblage de quelques signes, ne dit plus sobrement, plus étonnamment, plus magiquement une situation fût-elle la plus quelconque et familière, qui devient fantastique, extravagante - et à repenser.⁵ »

Il est intéressant de constater une telle évolution dans sa façon d'aborder le signe : en qualifiant ses formes plus tardives de signes, il nous apporte une toute autre appréhension de ce terme qui nous paraît habituellement si fixe. Il nous montre qu'une autre manière d'écrire, une manière plus personnelle et individuelle, est possible. Il nous montre qu'il n'est pas nécessaire de traduire ses signes pour accéder à une certaine forme de compréhension, par les émotions et sentiments que ses signes nous apportent, sans avoir recourt à une traduction au sens strict du terme.

Une autre artiste dont le travail me paraît pertinent à présenter dans cette démarche d'écriture, qui se situe en dehors de formes de convenance habituelles, est celui de Mirtha Dermisache.

Son travail plastique tourne principalement autour du livre et du signe. Son projet *Libro No 1* qu'elle termine en 1967 témoigne de ses

réflexions et expérimentations sur la question de l'écriture. Elle développe dans ces 500 pages une écriture inintelligible. Chaque page témoigne d'une écriture expérimentale unique, que ce soit par une couleur qui diffère, la place même qu'occupent ses signes sur la page mais aussi par la taille et la forme de ces mêmes signes.

On peut passer d'une page avec une écriture à la structure assez commune, formant des lignes posées les unes au dessus des autres, puis passer à une autre page où la composition est déstructurée, semble même parfois chaotique et diffère complètement de tout système existant.

On parvient parfois à ressentir quelques influences dans certaines écritures, comme la calligraphie arabe avec laquelle on retrouve régulièrement des similarités formelles, mais aussi une écriture mathématique comme l'algèbre ou même l'image très répandue de l'écriture illisible des médecins.

Roland Barthes qualifie cette écriture expérimentale d'« écriture illisible » dans une lettre qu'il lui adresse en 1971 :

« Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le nom d'écriture illisible - ce qui revient à proposer à vos lecteurs, non point les messages ni même les formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence d'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est-à-dire une forme qui ne renvoie qu'à son nom. ⁶ »

Pour elle, son travail ne veut rien dire, l'importance dans sa démarche est avant tout le geste de l'écriture, et l'illisibilité est une des clefs de son travail.

Elle développe par la suite ce processus d'écriture en investissant divers formats de communication, comme par exemple

des newsletters, des cartes postales,
des textos, reprennant donc leur
structure en incluant plusieurs écritures
de formes différentes.

L'intérêt est de créer une tension entre
ces formats de communication dits
stables et son acte d'écriture qui apporte
de l'instabilité.

la traduction et ses limites

Quand on se retrouve face à ce qui pourrait être qualifié de langue, ou d'écriture qui nous est inconnue, il nous est usuel de vouloir la traduire. Il faut cependant rester prudent sur cette idée de traduction car il peut y avoir une non-correspondance entre les langages au sens où tout ce qui est exprimable dans l'un n'est pas nécessairement exprimable dans l'autre sans paraphrase. Comme le linguiste Léonard Bloomfield a pu l'écrire :

« Pour donner une définition scientifiquement exacte du sens de chaque forme d'une langue donnée, il nous faudrait disposer d'une connaissance scientifiquement exacte de l'ensemble du contenu du monde du locuteur [...] [et comme cette connaissance nous fait défaut,] la détermination des sens est le point faible de l'étude du langage. ¹ »

Il serait impossible de traduire fidèlement le travail de Michaux sans avoir été à sa place, et là encore son travail plastique perdrait alors de sa saveur malgré son talent d'écriture. Mais au delà de cette connaissance du monde du locuteur nécessaire pour effectuer une traduction fidèle, ici demeure encore la notion d'ineffable, de ce qui ne peut pas être exprimé par la parole, ce que Michaux présuppose en disant que les mots privent l'individu du singulier.

À ce propos, il me paraît nécessaire de revenir à Wittgenstein et notamment sur la formule qui conclut son

Tractatus :

« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. ² »

Avec cette formule, il nous propose un point de vue agnostique par rapport aux autres lignes de pensée qui doutent qu'il existe des expériences ou affects qui ne peuvent pas être exprimés dans la langue. Ils partent du principe de notre expérience de l'émotion

commune, que ce soit par exemple dans la lecture de poèmes, de fictions, ou peut-être encore devant un film, doit nous faire douter qu'il puisse exister des expériences humaines qui soient par principe impossibles à partager de manière dicible. Mais nous avons aussi ce sentiment que notre vécu est quelque chose d'absolument singulier et qui ne peut jamais tout à fait être identifié avec ce que ressent autrui. David Bellos précise dans *La traduction dans tous ses états* :

«Ce résidu inexprimable de l'individu est indicible - et l'indicible est précisément ce qui ne peut être traduit.³»

Ce n'est pas l'ineffable qui pose un problème à la traduction, c'est la traduction qui pose un problème à l'ineffable, car en voulant mettre des mots sur ces affects singuliers, la singularité même de ces expériences disparaît et le champ des possibilités émotives et situationnelles perd alors de son infinité. Le problème qu'implique

cette pensée que tout est exprimable implique également qu'une chose n'existe du seul fait que nous avons un terme pour la désigner, donc si l'on prend cette proposition à l'envers, ce qui ne peut pas être désigné par un terme n'existerait pas.

Si l'on part de cette logique, «l'inexistant» existe donc bel est bien du fait qu'il y a un terme pour le désigner, donc rien n'est inexistant. L'indicible et plus généralement l'impossibilité de traduction est quelque chose qui je pense relève d'une grande importance, que ce soit concernant nos propres émotions et affects, mais aussi d'un point de vue plus global : cette pensée d'un tout dicible m'apparaît comme profondément dangereuse car elle suppose une prééminence du langage humain, et donc de l'être humain sur tout ce qui existe. Être capable d'imaginer que quelque chose d'indicible existe c'est déjà faire un pas en avant pour reconnaître que l'être humain n'est pas le centre du monde, et que toute chose

peut exister en dehors de lui sans qu'il puisse saisir parfaitement son essence par des mots. Nietzsche écrit dans son cours sur la rhétorique :

«Ce ne sont pas les choses qui pénètrent dans la conscience, mais la manière dont nous avons rapport à elles : le pithanon (le persuasif). La pleine essence des choses n'est jamais saisie [...]. À la place de la chose la sensation ne saisit qu'une marque (Merkmal). C'est le premier point de vue (aspect): le langage, c'est la rhétorique, car il veut seulement transmettre une doxa (opinion, apparence), et non une épistémè (connaissance).⁴ »

Le langage effectue lui-même un tri en sélectionnant un aspect marquant de la chose d'un point de vue particulier, mettant en forme, en saisissant des ressemblances, il n'exhibe jamais quelque chose dans son intégrité.

**le pouvoir
et les
dérives de
la langue**

Ce questionnement sur l'affectivité des mots de notre langage est intrinsèquement lié à l'idée du pouvoir de la langue. Le langage poétise et opère de façon rhétorique :

«[le langage] se rapporte aussi peu que la rhétorique au vrai, à l'essence des choses; il ne veut pas instruire, mais transmettre (übertragen) à autrui une émotion et une appréhension subjectives.¹»

Par le choix d'un mot particulier et par l'importance que notre interlocuteur lui procure, il cherche à nous transmettre son émotion subjective. Si la chose peut paraître anodine, il faut considérer que ce pouvoir de la langue est accaparée par des figures d'autorités notamment politiques pour imposer une vision du monde particulier.

En guise d'introduction aux différents pouvoirs de la langue, j'aimerais présenter le Th'u'um, une langue fictive présente dans le jeu-vidéo *The Elder*

Scrolls V : Skyrim. Son utilisation dans cet univers résume assez bien les différents aspects que je développerai par la suite. Les mots dans cette langue sont utilisés comme un pouvoir lors de confrontations. Le Thu'um, qui se traduit littéralement comme « Art de la Voix », est la langue des dragons. Elle peut être parlée simplement avec une syntaxe semblable à la nôtre, mais elle est plus intéressante lorsqu'elle est utilisée comme une véritable arme contre les ennemis par la formation de cris.

Ces cris sont composés de mots de « puissance », des mots qui, associés ensembles et criés dans un ordre bien précis, peuvent exercer un pouvoir qui peut être offensif, défensif ou encore à effet ambiant. On pourrait finalement les qualifier d'expressions toutes faites. Ainsi, pour donner un exemple, le cri composé des mots de puissances Ƨᵀᵀᵀᵀ, ᵀᵀᵀᵀ et ᵀᵀᵀᵀ, traduisible par *Tuer*, *Sangsue* et *Souffrir*, permet par la voix de celui qui la maîtrise de semer le chaos dans le cœur de son

ennemi, affaiblissant alors sa force vitale. Ou encore le cri combinant les mots, מִתְּלֵי, מִתְּלֵי and מִתְּלֵי, traduisible par *Mortel, Limité, Temporaire*, convainc le dragon ennemi à se poser. Les mots composant un cri sont assez simples, et se rapportent bien souvent à des choses élémentaires avec un certain rapport au temps, à la nature, mais surtout à la force et au combat. Ces termes font tout de suite effet en nous par l'éveil de sentiments particuliers.

Ainsi, l'utilisation des mots מִתְּלֵי, מִתְּלֵי et מִתְּלֵי, c'est à dire *Glace, Chair et Statue*, glacera l'adversaire instantanément. Un combat entre dragons s'apparente alors à un débat à l'issue fatale : si les mots sont bien choisis, ils ont un impact conséquent sur l'esprit et même le corps de l'adversaire, et permettent alors de le persuader à reconnaître le pouvoir et le triomphe de son adversaire.

La langue est inhérente aux dragons, créations divines qui ont trouvé leur existence avant tous les êtres humains.

Les dragons exercent leur pouvoir des mots sur les humains pour les dominer, jusqu'à ce qu'un petit groupe d'hommes, après un entraînement hardu et fastidieux, réussissent à maîtriser le Thu'um et s'en servent alors pour se défaire de leur domination.

Cet art de la voix est rapidement reconnu comme un pouvoir dangereux, surtout s'il devait tomber entre de mauvaises mains, il n'est alors pas enseigné au reste de la population et seul un groupe de moines, ayant fait vœu de silence, maîtrise encore cet art dans l'univers du jeu. Il reste cependant des sortes d'élus, des personnes qui, une fois tous les siècles voire les millénaires, se voient naître avec la capacité innée d'utiliser et de comprendre le Thu'um. Certaines de ces personnes ont utilisé ce don pour faire le bien, d'autres pour s'emparer du pouvoir.

Le Thu'um et son utilisation dans l'univers du jeu peuvent être perçus comme une allégorie du pouvoir de

la rhétorique, dans le sens de l'art de s'exprimer et de persuader mais aussi comme une certaine forme de manipulation par le discours. Les dragons forment une élite, née avec une certaine facilité pour maîtriser la langue et le discours. Ils imposent leur vocabulaire aux humains qui, même sans la comprendre réellement, sont sous son emprise.

Finalement, le Thu'um, son influence et même la manière dont il est construit dans ce jeu me rappelle la *Lingua Tertii Imperii* (plus connu sous l'abréviation LTI), cette manipulation du langage par la propagande nazie que Viktor Klemperer analyse dans son essai *LTI : La langue du Troisième Reich*.

Comme le titre le suggère, Klemperer y étudie l'évolution de la langue allemande et les changements qui s'y opèrent sous le régime nazi, et comment cette insinuation du régime dans le langage va inscrire inconsciemment son idéologie dans l'esprit des allemand-e-s. Il note tout d'abord un usage abondant du

style déclamatoire ainsi que celui d'abréviations. Le signe de ponctuation de l'exclamation disparaît alors :

«C'est comme si tout en elle tendait à la sommation et à l'exclamation de manière si évidente qu'un signe de ponctuation particulier pour cela devient inutile.²»

Cette disparition se manifeste par l'emphase. L'emphase s'empare du discours, employant un mot ou un groupe de mots d'une force expressive exagérée par rapport à l'idée exprimée, c'est une des raisons pour laquelle le point d'exclamation n'a plus lieu d'être.

Par contre, l'emploi des guillemets se développe. Leur emploi n'est rien d'autre qu'une restitution littérale d'une parole ou d'un écrit d'un autre, l'ironie y prédomine et ils ne laissent quasiment jamais place au neutre. L'orateur met en doute la véracité des propos cités, s'en moquant, ce que traduit le mépris s'emparant bien souvent de sa voix.

La neutralité ne peut être envisagée car « **elle répugne, parce qu'il faut toujours un ennemi à déchirer.**³ »

La LTI s'empare aussi du superlatif, et plus particulièrement des préfixes superlatifs qu'elle utilise à outrance. Klemperer donne l'exemple du préfixe *Welt*, sans doute l'un des plus utilisés dans la communication du IIIe Reich. Dans chaque déclaration du Führer apparaît la manchette :

« Le monde [Welt] écoute le Führer. »

Ainsi, *Welt* peut être détourné et utilisé pour tout :

« du rang de grande puissance, l'allié japonais est promu à celui de Weltmacht [puissance mondiale], les rencontres entre le Führer et le Duce sont des heures welthistorish [universellement historiques].⁴ »

D'un autre côté, l'euphémisme est également de mise pour atténuer la violence de certains mots ou événements qui pourraient faire peur à la population, ou pire, être une mauvaise publicité pour le parti. Cet euphémisme est par exemple utilisé sur les sépultures des personnes mortes lors d'un bombardement. Klemperer constate deux cas :

«S'ils ont péri quelque part loin de chez eux, il est alors permis d'indiquer le lieu: "Lors de l'attaque sur Brême, notre chère mère..." Si au contraire, ils sont morts chez eux, le voisinage ne doit pas être alarmé par des pertes avouées. Dans ce cas la formule type de la LTI est: "Par un sort tragique, ont trouvé la mort..."⁵»

L'euphémisme devient alors mensonger en cachant des informations avec une formule toute faite, les bombardements s'effaçant sous le simple terme de « sort tragique. »

Ce qui fonctionne si bien dans la LTI est cette simplification de la langue et l'utilisation de symboles forts faisant appel aux sens et aux sentiments. La LTI n'a finalement inventé que peu de mots, mais elle a apporté des modifications quand à la valeur des mots existants tout en multipliant l'utilisation de certains d'entre-eux :

« Les mots peuvent être comme de minuscules doses d'arsenic: on les avale sans y prendre garde, ils semblent ne faire aucun effet, et voilà qu'après quelque temps l'effet toxique se fait sentir.⁶ »

Klemperer rappelle que dans *Mein Kampf*, Hitler prêche avec insistance et précision l'abrutissement des masses et la nécessité de les maintenir

dans cet état, afin de les dissuader de toute réflexion. C'est grâce à ce « **matraquage idéologique toujours simpliste et identique, et qui ne doit pas être contredit.**⁷ », que Hitler parvient avec la LTI à formater l'opinion du peuple avant même le début de la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs, pour son roman intitulé *1984*, George Orwell s'est beaucoup inspiré de ce système d'abrutissement des masses et de la simplification extrême de la langue allemande pour élaborer la novlangue, cette langue fictive qui est censée remplacer l'anglais traditionnel au sein de cette fiction.

Le nazisme s'insinue « **dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires qui furent adoptées de façon mécanique et inconsciente.**⁸ »

Le contrôle de l'esprit s'opère avant tout par la langue. Plus tard, Barthes ira plus loin dans cette idée et l'abordera de manière plus radicale en qualifiant même la langue de fasciste lors de sa leçon inaugurale au collège de France en 1977 :

« La langue comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste, elle est tout simplement fasciste, car le fascisme ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.⁹ »

L'emploi de ce terme, bien qu'il doit être recontextualisé, reste tout de même très important dans le reste de son développement. Le mot fascisme est ici utilisé dans le sens où la langue est à la fois l'objet et le véhicule d'un certain asservissement. Toujours dans cette même leçon, il nous explique :

« Dans notre langue française, je suis astreint, par exemple, à me poser d'abord en sujet avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut. Ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis. De la même manière, je suis obligé de toujours choisir, en français, entre le masculin et le féminin. Le neutre ou le complexe me sont interdits. De même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au "tu", soit au "vous". C'est à dire que le suspense affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujétir. ¹⁰ »

Ce qui apparaît comme fasciste dans la langue verbale et écrite, c'est qu'elle nous confronte à un nombre restreint de choix dans le catalogue de mots que nous propose la langue française.

On peut notamment prendre l'exemple de l'utilisation générique de la forme grammaticale masculine pour se référer à un groupe mixte, ou encore ce devoir absolu, que Barthes souligne, de choisir entre le féminin et le masculin dans la langue française.

La langue n'est pas toujours constituée d'assez de nuances, notamment par rapport à certains mots pour désigner les émotions, mais ces lacunes peuvent encore être tolérées à un certain degré dans la mesure où elles n'affectent pas forcément l'identité de la personne ou n'amènent pas à une discrimination quelconque dans notre quotidien.

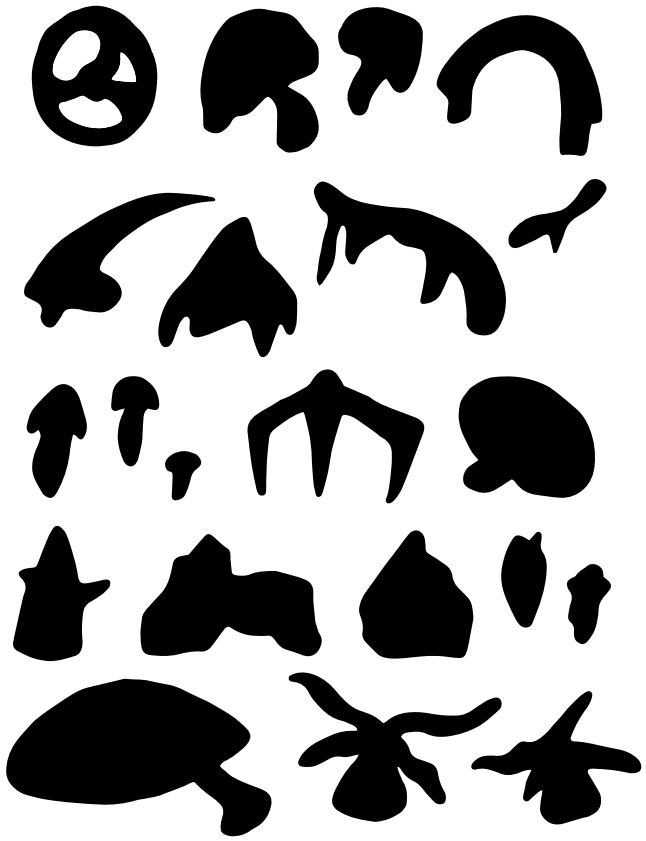
Ces dernières années, de nombreux mouvements féministes et LGBTIQ+ militent pour l'avènement d'un langage épïcène.

Que ce soit par une langue neutre, l'écriture inclusive ou encore la langue dite « non sexiste » et « dégenrée », cet ensemble de règles et pratiques cherchent à éviter toute discrimination à travers le choix des mots, de la syntaxe, de la grammaire ou même de la typographie.

L'ancrage profond de cette binarité dans notre société et dans l'esprit des gens ne pourra être changé tant que de nouveaux termes n'auront pas fait leur entrée dans le langage courant.

La puissance de la langue est bien trop sous-estimée dans notre quotidien, et nous oublions bien souvent qu'elle s'exerce même au sein de notre pensée :

« Dès qu'elle est proférée, fut-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir.¹¹ »



**une langue
universelle?**

L'idée d'une langue universelle est ancrée depuis des siècles dans l'esprit de l'être humain, comme un idéal qui nous rapprocherait à nouveau, permettant une communication plus claire et plus facile entre les différents peuples du monde. Beaucoup de récits mythologiques témoignent d'une unique langue lors de la Création, l'un des plus connus étant sans doute la légende de la langue adamique dans la religion chrétienne.

La langue adamique est une protolangue hypothétique évoquée dans le récit de *La Genèse*, plus particulièrement dans le passage du *Nomothète* qui relate la naissance de cette langue. Selon ces écrits, cette langue unique parlée par tous les êtres humains aurait été l'invention d'Adam, lorsque Dieu lui demanda de trouver un nom aux "animaux de la Création". Plus loin dans les écrits de la *Genèse*, l'histoire de la chute de Babel nous raconte comment sont nées les multitudes de langues parlées dans le monde :

« Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. Comme ils étaient partis de l'orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Shinar, et ils y habitèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : Allons ! faisons des briques, et cuisons-les au feu.

Et la brique leur servit de pierre, et le bitume leur servit de ciment. Ils dirent encore : Allons ! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas dispersés sur la face de toute la terre.

L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. Et l'Éternel dit : Voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris ; maintenant

rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté. Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les uns des autres. Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre et leur donna tous un langage différent ; et ils cessèrent de bâtir la ville.

C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dispersa sur la face de toute la terre.¹ »

La chute de la tour de Babel est évoquée comme un péché, et la multiplication des langues comme une punition : la diversité des jargons est perçue comme quelque chose de mal qui éloigne les êtres humains d'eux-même mais aussi de Dieu.

À l'époque de la Rome antique, le latin, avant tout langue impériale, s'est imposé sur la majorité du territoire européen grâce aux conquêtes militaires romaines. Cette domination linguistique s'est opérée dans plusieurs domaines, que ce soit juridiquement, administrativement, mais aussi dans les échanges commerciaux et dans la littérature. Si aucune trace ne témoigne de la volonté systématique des romains de retirer aux territoires conquis leurs idiomes et patois locaux, le latin est indubitablement d'une très grande influence dans l'évolution de certaines langues voire même la cause de leur disparition. Il est par exemple la cause de la disparition du gaulois, langue celtique de tradition orale qui était alors très présente dans l'ancienne Gaule à travers plusieurs régiolectes issue de celle-ci.

L'impérialisme linguistique du latin a été tel que, bien qu'il soit considéré comme langue morte, il subsiste encore aujourd'hui dans plusieurs domaines

notamment scientifique (comme en botanique et dans le catalogage d'espèces animales) mais aussi dans la religion catholique où il occupe une place fondamentale depuis la fin du monde antique.

Umberto Eco, un linguiste italien, a étudié l'état de l'art sur le sujet de la langue adamique à travers les siècles dans son livre *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* publié en 1994. Il rapporte que dès le VIIe siècle, des fresques faisant figurer la tour de Babel commencent à apparaître. Ce thème iconographique se multiplie les siècles suivants dans les lieux de culte chrétiens, laissant transparaître l'inquiétude populaire concernant cette perte d'unicité linguistique notamment en laissant entendre que ce qui arrive est une nouvelle punition divine, à la manière de l'épisode de la chute de Babel.

Après la Renaissance, le latin n'est plus parlé par le peuple. Une certaine rivalité commence à naître entre les nations européennes, chacune essayant de

former une langue globale pour leur population et tentant de la promouvoir par diverses manières afin d'essayer de l'établir dans d'autres pays.

À notre époque, il est indéniable de constater que la langue anglaise s'est imposé comme la langue de la mondialisation, tant bien aux niveaux des échanges économiques que culturels. On aurait tendance à penser qu'elle pourrait être considérée comme une langue qui tend à l'universalité, mais l'idéal d'une langue universelle se voudrait neutre, et l'anglais ne l'est pas.

L'histoire de la langue anglaise est empreinte d'un passé colonialiste, et c'est cette imposition de la langue anglaise qui explique en partie le fait qu'elle soit présente dans autant de pays :

«L'usage d'une langue n'est pas qu'un élément technique, c'est une donnée essentielle de la culture et un marqueur de la puissance des États. Il y a les langues internationales,

qui combattent pour leur suprématie mondiale, et les langues régionales, qui veulent affirmer leur indépendance. La langue est souvent le produit d'une construction et d'un rapport de force.²»

Une langue idéale qui se voudrait universelle devrait donc être construite en étant dénuée de tout passé tragique, n'appartenant à aucun état ni à aucune personne.

Plusieurs langues à vocation universelle ont vu le jour au cours de l'histoire. La première ayant rencontré un réel succès est le volapük. Le volapük, qui signifie « langue du monde » dans cette même langue, a été inventée par Johann M. Schleyer en 1831 à Oberlauba en Allemagne. Bien qu'il ait étudié la philologie, Schleyer n'est ni linguiste ni professeur, mais c'est un prêtre qui aurait maîtrisé selon les sources plus d'une cinquantaine de langues. Sans doute guidé par l'idéal déjà évoqué d'une langue universelle semblable à

la langue adamique, Schleyer avait la volonté de créer un alphabet commun pour toutes les langues du monde. Il publie donc en 1879 le livre *Ébauche d'une langue et d'une grammaire universelle pour les cultivés de tous les peuples de la terre*. Son livre devient rapidement un succès et de nombreuses associations apparaissent en Amérique, en Europe, et même en Asie. La langue dépassera la centaine de milliers de locuteurs, avec environ 900 professeurs qualifiés dans le monde.

Un an plus tard, suite à ce succès, la langue se dote d'un dictionnaire et d'une grammaire officielle. Mais le volapük est une langue difficile à apprendre, car elle est très inspirée de la langue allemande.

On y retrouve des sons difficiles à prononcer pour des anglophones ou des hispanophones. Sa structure emprunte beaucoup à l'allemand : pour ne donner qu'un exemple, les verbes infinitifs se terminent en -ön, ce qui rappelle beaucoup le système allemand où les verbes se terminent par -en.

En plus de l'allemand, la langue s'inspire du français, de l'anglais, de l'italien, de l'espagnol et du russe, de ce fait le volapük reste, malgré sa vocation universelle, une langue européano-centrée.

Une dizaine d'années après sa création, le volapük va commencer à décliner, d'une part à cause de la difficulté d'apprentissage de la langue, mais aussi à cause du contrôle que Schleyer exerçait sur celle-ci : autocrate et très attaché à l'idée de propriété, il va jusqu'à sa mort tout faire pour exercer un maintien strict sur sa création. Il va même mettre en place un système de sénateurs pour contrôler les évolutions de la langue, sénateurs qu'il nomme lui-même en fonction de critères purement personnels.

S'étant donné le titre de grand inventeur, « datouval » en volapük, il s'autorise à supprimer ou à introduire des mots à sa guise, pouvant aussi poser son veto sur toute décision concernant cette langue. Il veut également réserver cette langue à

l'élite, aux « éduqués », comme il le laisse entendre dans le titre de son ouvrage fondateur. La langue finit donc peu à peu par être abandonnée, d'autant plus qu'un concurrent de taille voit le jour quelques années plus tard : l'espéranto.

L'espéranto a été créé en 1887 par un ophtalmologue polonais, Ludwik Lejzer Zamenhof, qui souhaitait proposer une langue universelle qui serait facile à apprendre, peu importe son origine ou sa langue maternelle. Sa simplicité s'explique en partie par l'absence d'exceptions dans sa conjugaison et sa grammaire : elle est régulière. C'est une langue construite qui se veut neutre, n'étant à priori reliée à aucun pays particulier, elle se veut pacifiste et cosmopolite. L'espéranto est la langue à vocation universelle qui, à ce jour, est la plus parlée à travers le monde : on estime qu'environ 2 millions de personnes la parle à travers plus de 120 pays. Pourtant, tout comme le volapük, ses racines sont majoritairement issues des principaux pays européens.

D'ailleurs, lors de ses débuts il s'agit avant tout d'un phénomène européen, s'étant transmis sur le continent américain et en Océanie particulièrement dans les pays d'émigration du XXe siècle. L'espéranto rencontre un certain succès en Asie, plus précisément en Chine et au Japon car c'est une langue européenne facile d'accès, mais elle reste quasiment absente en Afrique et dans les pays arabes ou turcs.

Bien que l'idée d'une langue universelle puisse être louable parce qu'elle faciliterait les échanges entre des personnes de pays et d'origines différentes, ces modèles que sont le volapük, l'espéranto et même l'anglais nous témoignent d'un certain eurocentrisme dans le sens large du terme, c'est à dire se limitant aux diverses branches de la culture occidentale. Cet eurocentrisme se manifeste par l'inspiration des langues européennes et l'utilisation systématique de l'alphabet latin dans ces langues.

Cet alphabet s'est imposé au monde par la langue anglaise, et il s'est en grande partie démocratisé avec la généralisation de l'informatique : le clavier avec l'alphabet latin est désormais présent même dans des zones où ce système alphabétique n'est pas utilisé à l'écrit dans la langue officielle. On peut prendre l'exemple des pays de langue arabe où la majorité des jeunes utilisent les lettres latines pour écrire des mots arabes. On appelle cette nouvelle façon d'écrire le Franco-arabe : il est constitué de lettres latines à l'écrit mais il est parlé et prononcé en arabe. La culture de la technologie moderne pousse les jeunes arabes à utiliser l'alphabet latin.

Ce schéma se reproduit également en Chine, où le phénomène prend une toute autre ampleur : les lettres latines sont désormais utilisées quotidiennement sur les ordinateurs et les téléphones grâce à un système appelé Hanyu pinyin. C'est un outil utilisé pour écrire la prononciation des caractères chinois. La jeunesse chinoise s'est accommodée à utiliser les

caractères latins pour communiquer entre eux, mais le pinyin menace l'écriture traditionnelle et toute sa culture calligraphique.

À l'école en Chine, les enfants apprennent à écrire par la répétition et la mémoire musculaire, mais dans le monde adulte envahi par les claviers numériques l'écriture manuscrite se raréfie et le souvenir des gestes s'efface petit à petit. Dans un reportage produit par la chaîne de télévision franco-allemande Arte intitulé *L'odyssée de l'écriture*, on retrouve un groupe de jeunes chinois, dont certains étudiants diplômés, n'écrivant presque plus qu'exclusivement avec l'alphabet latin. Ils se voient être mis au défi d'écrire certains mots en caractères chinois.

On peut constater que la majorité d'entre eux peinent à se souvenir de ces caractères. Sans prendre forcément en compte l'écriture, l'anglais se démocratise dans tout un tas de domaines précis, que ce soit sur internet mais aussi dans le monde du travail.

Ainsi il est de plus en plus courant que le mot anglais nous vienne à l'esprit d'abord, avant même qu'il ne vienne dans notre langue maternelle.

Dans l'idée d'une forme de langue universelle, on pourrait aussi parler des émojis, ces petites images utilisées dans des messages électroniques pour exprimer une émotion, représenter un personnage, ou encore un objet ou une action. La communication textuelle par téléphone mais surtout par internet en a largement répandu l'utilisation ces dernières années. L'artiste chinois Xu Bing s'est réapproprié le principe des émojis et des icônes pour proposer dans son livre *Une histoire sans mots* une petite histoire comique racontée exclusivement avec ces pictogrammes. Selon lui :

«On vit un nouvel âge hiéroglyphique.»

Ce travail autour d'une langue visuelle explore l'idée que la vie moderne aurait enfin pu permettre la création d'une

écriture universelle, faite d'images. Son livre est donc construit de sorte que n'importe qui, peu importe son bagage culturel et sa langue maternelle, puisse lire et comprendre son histoire.

Cependant, il faut prendre en compte que les icônes impliquent d'avoir un minimum de connaissance de la culture occidentale mais aussi de la culture internet, et il en va de même pour certains émojis. Ainsi, l'icône du métro ou encore du sèche-cheveux ne sera sûrement pas compréhensible par des personnes n'y ayant pas accès ou n'ayant pas connaissance de l'existence de ces technologies. De la même manière, l'icône de la parenthèse et des points de suspensions implique de connaître leur signification dans l'alphabet latin.

À travers ce livre, Xu Bing nous propose non seulement d'apercevoir à quoi pourrait ressembler une langue universelle à notre époque, mais il partage aussi un point de vue critique sur cette idée d'une langue commune à

tous les êtres humains permise grâce à une certaine uniformisation culturelle. Finalement, un monde sans aucune barrière de langue risquerait de nous amener à un monde à la culture fade et monochrome :

«Vous et moi, nous avons une culture différente, des gènes différents. La façon dont nous parlons, la nourriture que nous aimons varient également. Qu'advierait-il si nous devenions identiques, et si nos différences culturelles n'avaient plus d'importance? Deviendrions-nous tous des icônes ?»

Si le volapük et l'espéranto ont échoué à cause de leur utilisation de l'alphabet latin et de leur accroche culturelle européano-centrée, peut-être faudrait-il s'imaginer une langue universelle qui ne serait faite que d'images, de pictogrammes.

Même si *Une histoire sans mots* n'est pas si universelle, elle nous montre que cela reste tout de même plus facile de communiquer avec une personne qui ne parle pas la même langue que nous par des images, ou même des gestes.

Il me paraît donc inenvisageable de parler d'universalité de la langue sans mentionner Charlie Chaplin et son personnage de Charlot. Il occupe, par son corps, une place indiscutable dans la construction de mon regard sur la langue.

Il y a dans son cinéma muet une universalité incomparable, mais comment expliquer une compréhension aussi large de ces films sans qu'il n'y ait aucune parole ?

Ce qui va largement faire le succès de ses films, c'est cette manière dont Chaplin s'empare de son propre corps et en fait un véhicule de sens et de communication, et ce sans l'utilisation de la parole.

«Le silence sera toujours plus parlant, plus poétique. Un haussement de sourcil aussi ténu soit-il en dit parfois davantage qu'une centaine de mots.³»

Chaplin propose un véritable alphabet, un alphabet du mouvement qui est compréhensible par tou-te-s. Chaplin a pourtant eu recours à la langue parlée dans plusieurs de ses films, et il est intéressant de se pencher plus particulièrement sur *Les Temps Modernes* et *Le Dictateur*, respectivement sortis en 1936 et en 1940, afin de déceler les raisons, loin d'être anodines, d'une telle apparition.

Pour commencer, prenons *Les Temps Modernes*. Ce film est ouvertement politique, d'abord en faisant un portrait assez peu flatteur de la société industrielle, mais aussi par son caractère quasi-totalement non parlant alors que l'industrie du film est depuis longtemps sortie de l'ère du muet en utilisant et maîtrisant avec succès le film parlant.

Ce film est la quintessence du rapport de Chaplin à la parole et à la langue. Il avait peur que le mystère et l'attrait de Charlot ne soient dévastés si ce personnage devait parler, d'autant plus que la dimension universelle de ses films pouvait se perdre en marginalisant les pays non-anglophones.

Jusqu'à ce film, les interventions des personnages se faisaient soit en play-back (leurs lèvres bougeaient sans qu'aucun son n'en sorte) soit par un intertitre (donc un texte filmé). On voit avec *Les Temps Modernes* l'arrivée de la première parole non pas écrite mais sonore, mais il est important de préciser qu'elle n'est pas celle du personnage de Charlot.

La première voix entendue est celle du directeur de l'usine où travaille Charlot. C'est intéressant de constater que tout ce dont il parle se rapporte à la performance ou à des termes techniques de production. Toujours au sein de l'usine, la seconde voix que l'on entend est émise par un tourne disque,

qui présente et explique le fonctionnement d'une toute nouvelle machine qui a pour but d'augmenter la production, réduisant le temps des repas des ouvriers en les rendant automatiques. Ces premières paroles sont froides, dénuées d'émotions et ne se font que par le biais d'un écran, d'enceintes : en résumé, elles ne se font jamais entendre directement de la bouche d'une personne présente physiquement. Avec cette utilisation spécifique de la parole, on observe déjà une des positions que Chaplin occupe par rapport au langage, comme si la langue était dénuée de toute son humanité pour ne servir qu'à transmettre des informations formelles dans une simple vision de rendement et d'optimisation.

Plus tard lorsque Charlot, ayant quitté son emploi et s'étant fait emprisonné suite à un malentendu, est relâché, il se retrouve assis à côté d'une femme, la femme du pasteur accompagnée de son chien. Elle apparaît elle aussi comme

très froide, ne faisant que très peu de mouvements. On ne la voit que de profil puis de face, regardant droit dans la caméra. Cette scène pourrait être le deuxième commentaire de Chaplin sur la parole.

Après s'être une première fois ridiculisé devant cette femme, la musique habituellement toujours présente s'arrête, et seul un gargouillement se fait entendre. Puis le chien, étonné de ce son, se met à aboyer sur sa maîtresse. On devine que le son provient du ventre de cette femme. Charlot, gêné, décide d'allumer la radio. On a seulement le temps d'entendre les quelques mots suivants avant que Charlot ne l'éteigne :

« Si vous souffrez de maux d'estomacs, pensez à...⁴ »

La parole n'est pas nécessaire à la compréhension de la scène et elle apparaît comme étant de trop, ce qui gêne encore plus Charlot et Chaplin. La femme décide alors de prendre ses cachets. Au lieu de les

prendre directement, comme ses gargouillements témoignaient qu'il était grand temps, c'est la voix de la radio qui l'a convaincu. Ici encore, la parole n'intervient qu'à travers un appareil électronique. C'est la voix de la radio qui dicte ses gestes, elle n'est plus que le pantin de ses paroles. La quatrième et dernière prise de parole dans *Les Temps Modernes*, et qui n'est pas des moindres, est celle de Charlot. Après plusieurs péripéties, Charlot se retrouve avec une jeune femme que l'on nomme « la gamine » dans le bar où elle travaille. Elle réussit à lui dénicher un poste de serveur et de chanteur. Lors de son premier spectacle, Charlot perd ses manchettes où la gamine avait écrit les paroles de la chanson que leur patron lui avait demandé de chanter.

Charlot étant un peu désamparé, la gamine lui crie (apparaissant sur un intertitre) :

**«Sing ! Never mind
the words !⁵»**

Charlot se met alors à improviser un charabia, plus connu sous le nom de *Titine*, inspirée de la chanson française *Je cherche après Titine*. Ce charabia se nourrit de plusieurs langues, on peut distinguer des sonorités anglaises, espagnoles, italiennes, françaises mais aussi d'autres sonorités inconnues assez fantastiques. C'est comme si son sentiment amoureux lui dictait des paroles dont le sens n'avait pas forcément besoin d'être composées de réels mots pour être compréhensible.

Forcé d'utiliser sa voix, Chaplin nous témoigne cet ultime acte de résistance : il chante et ne parle pas, parce que la force du chant et de la musique dessert un tout autre but que celui de la simple parole, pouvant partager des émotions sans avoir à être intelligible. Avec son corps, physiquement présent, il rend aux mots, même inventés, leur consistance organique qu'il accompagne de ses gestes.



conclusion

Dans *Le Dictateur*, film sorti quatre ans après *Les Temps Modernes*, avec comme contexte très particulier la Seconde Guerre mondiale, Chaplin cède finalement à l'utilisation de la parole. L'industrie du cinéma parlant étant devenu la norme, la parole s'invite dans ses films. Chaplin incarne à la fois ce rôle du barbier juif, mais aussi celui de Hynkel, une parodie du Führer, deux personnages que tout oppose : tant bien l'idéologie, la situation sociale et aussi le rapport à la langue. Mais ils sont tous deux des sosies, et cette similarité physique est la source de nombreux rebondissements.

On sent dès le début du film que le barbier juif, que je continuerai d'appeler Charlot, a un rapport compliqué avec la langue parlée. Déjà, il ne parle que très peu, et n'utilise la parole que pour poser ou répondre à des questions. Dans la première scène, Charlot se retrouve malgré lui en tant que soldat allemand sur les champs de bataille, mais en dépit du contexte plus violent et sérieux que

ce qu'on a été habitué à voir avec les précédents films de Chaplin, il continue d'être fidèle à lui-même en étant maladroit et très expressif gestuellement.

Le premier mot que l'on entend sortir de sa bouche est une excuse, son supérieur lui demandant s'il devient fou à cause de son comportement, en comparaison aux autres soldats qui suivent les règles et sont d'un sérieux exemplaire. Une excuse, comme si sa philosophie, son burlesque, son mutisme, sa manière de voir et de vivre le monde n'étaient désormais plus acceptées mais considérés comme de la folie dans un monde qui se déchire et où la parole est plus importante que jamais. De plus, Charlot a juste le temps de dire «**Sorry sir.**¹» avant qu'un autre soldat n'arrive et ne lui coupe la parole. La voix de Charlot est discrète, comme timide et incertaine.

Lorsqu'un officier lui demande où est sa grenade, il balbutie :

«**Je n'en ai pas.**²»

Quand Charlot commence à lui demander comment s'en servir avec une politesse notifiable (qui le suivra tout au long du film), ce même officier ne le laisse pas terminer de poser sa question et lui répond de manière concise et froide avant de partir.

Les premiers pas de Charlot dans le monde parlant ne se passent pas vraiment comme il l'aurait espéré. Alors qu'avec la *Titine* dans *Les temps Modernes* il nous présentait une parole, un chant porté par l'émotion et une humanité chaleureuse laissant apercevoir une alternative positive à l'utilisation du langage parlé, il se retrouve sur les champs de bataille à ne pas pouvoir s'exprimer tel qu'il le voudrait, les autres l'empêchant même de parler et même de s'exprimer par son corps.

Plus tard, lorsqu'il rentre chez lui après des années de convalescence suite à un accident d'avion, sa prise de parole lui apportera encore d'autres ennuis. Un soldat allemand est en train de peindre le mot « Juif » sur les carreaux de la fenêtre

de son salon de coiffure, il décide donc de sortir et de tout nettoyer. Le soldat lui rentre dedans et lui demande ce qu'il fait, Charlot essaye alors de se défendre en prenant la parole et exprimant sa pensée sans retenue.

Bien sûr, sa défense n'est pas bien perçue par le soldat qui s'apprête alors à lui donner une bonne leçon. L'instinct de Charlot refait alors surface, et sa gestualité le sauve une première fois, mais cela ne dure pas. Un deuxième soldat se joint au premier, et cette fois-ci c'est une jeune femme nommée Hannah, la voisine de Charlot, qui lui sauve la mise en les assomant avec une poêle. Elle est la première à le complimenter sur ses actes :

«Vous avez été superbe.»³

Entendant une sirène au loin, ils se réfugient dans la cour de son appartement. Charlot veut alors parler, mais Hannah lui met la main sur la bouche pour l'en empêcher car une voiture de patrouille vient de se garer dans la rue.

Le personnage de Charlot a toujours gardé son silence, mais maintenant qu'il cède finalement à la parole, on l'empêche constamment de parler. Il parle lorsqu'il ne le faut pas, se tait lorsqu'on veut l'entendre, et surtout est fidèle à une parole respectueuse, délicate, sensible et naïve lorsque le monde n'est constitué que de paroles violentes, de paroles brèves, visant à manipuler, à soumettre ou à transmettre des informations concrètes.

Le personnage d'Hynkel, quant à lui, incarne la figure qui maîtrise la parole ou plutôt le discours. D'ailleurs, sa première prise de parole dans le film en est un, devant une énorme assemblée du parti. Parodie des discours virulents du Führer, Chaplin propose avec Hynkel un discours totalement inventé qui ne comporte pas de mots réels : c'est encore un charabia. Il caricature la langue allemande en reprenant ses intonations tout en leur donnant une certaine force exclamatoire, comme le décrit Klemperer à propos de la LTI.

Malgré que le tout soit vide de sens, on parvient tout de même à comprendre certaines choses : ce discours est une pure démonstration de pouvoir, et il faut s'y soumettre. Il nous démontre que toute prise de pouvoir est avant tout une prise de parole.

Ce qui semble être un interprète est présent par sa voix et intervient après chaque prise de parole en nous traduisant ce que vient de dire Hynkel. Ce qu'il traduit semble en total décalage avec la manière dont Hynkel discourt : l'interprète partage des paroles posées et concises alors qu'Hynkel semble mordant et semble aussi parler davantage.

Par exemple, Hynkel s'emporte et semble être comme porté par la haine, amplifiant ses mouvements qui deviennent rapides et aiguisés, déformant même son micro. On peut aussi entendre à plusieurs reprises le terme « Juden », « Juifs » en allemand (c'est d'ailleurs le seul mot réel d'allemand dans ce discours),

en particulier lorsqu'il devient violent. Mais l'interprète nous partage seulement « Son excellence vient de faire allusion aux juifs. ⁴», sans développer davantage alors que ce passage est d'une durée et d'une importance notable.

Un autre exemple semblable est sa conclusion, tout aussi virulente : l'interprète nous partage qu'Hynkel vient simplement de rappeler que « pour le reste du monde il n'a que paix en son cœur. ⁵ »

À la fin du discours, une voix off qui semble être celle d'une radio nous partage que l'interprète n'a pas traduit le discours en temps réel mais lisait un texte préparé à l'avance. La véritable intention du discours qu'a prononcé Hynkel en « allemand » n'est donc pas parvenu aux étrangers, la traduction étant une illusion qui ne servirait qu'à rassurer et manipuler les pays étrangers.

Pour terminer sur *Le Dictateur*, je pense qu'il faut aborder le fameux discours de fin. Après pas mal de péripéties

et un concours de circonstances assez ironique, le barbier juif, Charlot, se fait prendre pour Hynkel et est alors forcé de prononcer un discours à l'occasion de l'annexion de l'Osterlich. Voyant qu'il hésite, Schultz, son allié en couverture, lui dit :

«Tu dois parler

[You must speak]...

C'est notre seule chance.⁶»

Et c'est à ce moment que le barbier juif, se retrouvant à la place du pouvoir suprême, laisse place à la voix de Chaplin, se détachant de celle de Charlot. Lui-même, en parlant du film, note :

«*Le Dictateur* est mon premier film où l'histoire est plus grande que le petit vagabond.»

La tâche qui reste à effectuer est de taille, et ses conséquences sont de trop grand envergure, le message qui sera délivré dans ce discours sera décisif. Chaplin décide donc de prendre enfin la parole pour nous partager ce que tous

ont refusé à Charlot de dire : un message de paix et d'amour, un message optimiste qui appelle les êtres humains à s'aider, à résister aux oppressions. Il appelle les hommes à s'emparer du pouvoir des oppresseurs et à se l'approprier, finalement comme il est en train de le faire.

En plus d'être un film critiquant l'oppression, le fascisme et la violence, je vois dans *Le Dictateur* une vision sensible de Chaplin sur la langue, ce discours pouvant être la conclusion de toutes ses réflexions développées dans son cinéma à travers son personnage de Charlot.

Il était très important pour moi de commencer avec Beckett et de terminer avec Chaplin, car c'est avec eux que mes réflexions sur le langage verbal se sont précisées. Ils se sont tous deux appropriés la langue de manière sensible, et à leur façon l'ont remise en question et ont proposé une critique radicale à son sujet. Beckett propose une vision assez pessimiste de la langue, que je

partage complètement, mais je me suis reconnu dans l'évolution du rapport de Chaplin à la langue parlée. J'ai tout d'abord refusé de m'en emparer, mais finalement Chaplin m'a montré que le meilleur moyen de la critiquer et de se l'approprier. J'aimerais donc proposer ce discours de fin comme une lettre à la langue verbale :

«Je suis désolé, mais je ne veux pas être empereur, ce n'est pas mon affaire. Je ne veux ni conquérir, ni diriger personne. Je voudrais aider tout le monde dans la mesure du possible, juifs, chrétiens, païens, blancs et noirs. Nous voudrions tous nous aider, les êtres humains sont ainsi. Nous voulons donner le bonheur à notre prochain, pas le malheur. Nous ne voulons ni haïr ni humilier personne. Dans ce monde, chacun de nous a sa place et notre terre est bien assez riche pour

**nourrir tout le monde.
Nous pourrions tous avoir une
belle vie libre mais nous avons
perdu le chemin.**

**L'avidité a empoisonné l'esprit
des hommes, a barricadé le
monde avec la haine, nous a
fait sombrer dans la misère
et les effusions de sang. Nous
avons développé la vitesse
pour finir enfermés. Les
machines qui nous apportent
l'abondance nous laissent
néanmoins insatisfaits. Notre
savoir nous a rendu cyniques,
notre intelligence inhumains.
Nous pensons beaucoup trop
et ne ressentons pas assez.
Étant trop mécanisés, nous
manquons d'humanité. Étant
trop cultivés, nous manquons
de tendresse et de gentillesse.
Sans ces qualités, la vie n'est
plus que violence et tout est
perdu. Les avions, la radio
nous ont rapprochés les uns**

des autres, ces inventions ne trouveront leur vrai sens que dans la bonté de l'être humain, que dans la fraternité, l'amitié et l'unité de tous les hommes. En ce moment même, ma voix atteint des millions de gens à travers le monde, des millions d'hommes, de femmes, d'enfants désespérés, victimes d'un système qui torture les faibles et emprisonne des innocents.

Je dis à tous ceux qui m'entendent : ne désespérez pas ! Le malheur qui est sur nous n'est que le produit éphémère de l'avidité, de l'amertume de ceux qui ont peur des progrès qu'accomplit l'Humanité. Mais la haine finira par disparaître et les dictateurs mourront, et le pouvoir qu'ils avaient pris aux peuples va retourner aux peuples.

Et tant que les hommes mourront, la liberté ne pourra périr. Soldats, ne vous donnez pas à ces brutes, ceux qui vous méprisent et font de vous des esclaves, enrégimentent votre vie et vous disent ce qu'il faut faire, penser et ressentir, qui vous dirigent, vous manœuvrent, se servent de vous comme chair à canons et vous traitent comme du bétail. Ne donnez pas votre vie à ces êtres inhumains, ces hommes-machines avec des cerveaux-machines et des cœurs-machines. Vous n'êtes pas des machines ! Vous n'êtes pas des esclaves ! Vous êtes des hommes, des hommes avec tout l'amour du monde dans le cœur. Vous n'avez pas de haine, seuls ceux qui manquent d'amour et les inhumains haïssent.

Soldats ! ne vous battez pas pour l'esclavage, mais pour la liberté !

Il est écrit dans l'Évangile selon Saint Luc «Le Royaume de Dieu est au dedans de l'homme», pas dans un seul homme ni dans un groupe, mais dans tous les hommes, en vous, vous le peuple qui avez le pouvoir : le pouvoir de créer les machines, le pouvoir de créer le bonheur. Vous, le peuple, en avez le pouvoir : le pouvoir de rendre la vie belle et libre, le pouvoir de faire de cette vie une merveilleuse aventure.

Alors au nom même de la Démocratie, utilisons ce pouvoir. Il faut nous unir, il faut nous battre pour un monde nouveau, décent et humain qui donnera à chacun l'occasion de travailler, qui apportera un avenir à la

jeunesse et à la vieillesse la sécurité. Ces brutes vous ont promis toutes ces choses pour que vous leur donniez le pouvoir - ils mentent. Ils ne tiennent pas leurs promesses - jamais ils ne le feront.

Les dictateurs s'affranchissent en prenant le pouvoir mais réduisent en esclavage le peuple. Alors, battons-nous pour accomplir cette promesse ! Il faut nous battre pour libérer le monde, pour abolir les frontières et les barrières raciales, pour en finir avec l'avidité, la haine et l'intolérance. Il faut nous battre pour construire un monde de raison, un monde où la science et le progrès mèneront vers le bonheur de tous. Soldats, au nom de la Démocratie, unissons-nous !

**Hannah, est-ce que tu
m'entends ? Où que tu sois,
lève les yeux !**

**Lève les yeux, Hannah ! Les
nuages se dissipent !
Le soleil perce ! Nous
émergeons des ténèbres pour
trouver la lumière ! Nous
pénétrons dans un monde
nouveau, un monde meilleur,
où les hommes domineront
leur cupidité, leur haine et
leur brutalité.**

**Lève les yeux, Hannah ! L'âme
de l'homme a reçu des ailes et
enfin elle commence à voler.
Elle vole vers l'arc-en-ciel, vers
la lumière de l'espoir. Lève les
yeux, Hannah !
Lève les yeux !⁷ »**

index des notes

La pulvérisation du langage

1. Boileau, *Œuvres poétiques*, librairie Hachette, 1918, p.195

2. Samuel Beckett, *Fin de partie*, éditions de Minuit, 1957, p.15

Le langage et l'art

1. René Magritte, « Les mots et les images », *La Révolution Surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, p.32-33

2. René Magritte, *Écrits complets*, [Interviews Quievreux], 1947, p.250

3. René Magritte, *La Ligne de vie*, I, conférence donnée au Musée royal des beaux-arts d'Anvers, 20 novembre 1938

Le signifiant et le signifié

1. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éditions Payot, 1964, p. 98-100

2. Contributeur Wikipédia, d'après le *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, Séraphin Couvreur, Taichung, 1966

Une autre manière d'écrire

1. Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 543

2. Henri Michaux, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 705

3. Henri Michaux, *Œuvres complètes III*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 962

4. Henri Michaux, *OCIII*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 971

5. Henri Michaux, *OCIII*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 974

6. Roland Barthes, fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971

La traduction et ses limites

1. Léonard Bloomfield, *Language*, NY, H. Holt and Compagny, 1933, traduction de Daniel Loayza

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Éditions Gallimard, 1972, p. 107

3. David Bellos, *La traduction dans tous ses états*, Champs Essais, 2011, p. 34

4. Friedrich Nietzsche, *Rhétorique et langage*, Poétique, Nr. 5, 1971, p. 112

Le pouvoir et les dérives de la langue

1. Friedrich Nietzsche, *Rhétorique et langage*, Poétique, Nr. 5, 1971, p. 111
2. Victor Klemperer, *LTI, La langue du IIIe Reich*, éditions Albin Michel, 1996, p. 107
3. Ibid., p. 108
4. Ibid., p. 285
5. Ibid., p. 169
6. Ibid., p. 40
7. Ibid., p. 236
8. Ibid., p. 40
9. Roland Barthes, leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France
10. Ibid.
11. Ibid.

Un langage universelle?

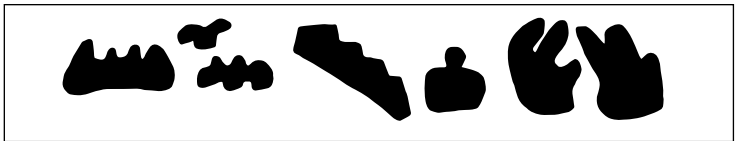
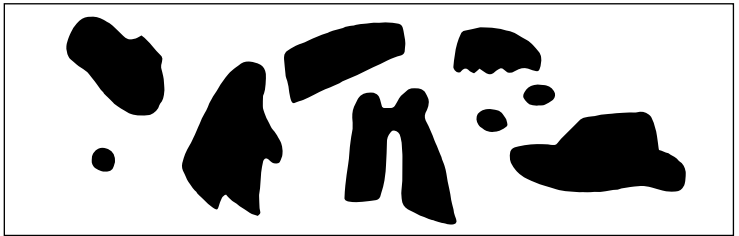
1. *Livre de la Genèse* (Gn 11,1-9), Bible Segond, 1910
2. Jean-Yves Bouffet, *Les langues : enjeux indirects de la puissance*, entretien, 20 mai 2019, Revue Conflits
3. Jeuland, Yves, *Charlie Chaplin, le génie de la liberté*, Kuiv Productions, 2020, à 1 h 18 min 33 sec
4. Charlie Chaplin, *Les Temps Modernes*, 1936, à 34 min 30 sec
5. Ibid., à 120 min 40 sec

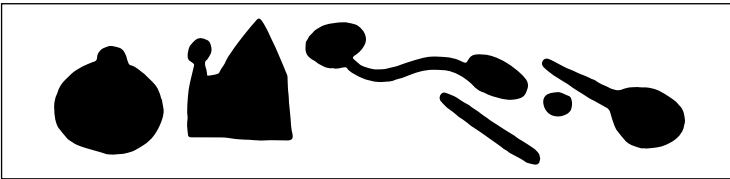
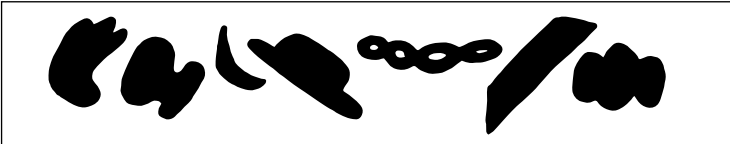
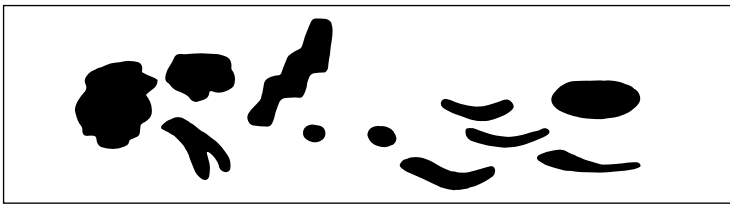
Conclusion

1. Charlie Chaplin, *Le Dictateur*, 1940, à 6 min 20 sec
2. Ibid., à 6 min 30 sec
3. Ibid., à 32 min
4. Ibid., à 18 min
5. Ibid., à 18 min 30 sec
6. Ibid., à 1 h 58 min 40 sec
7. Ibid., à 1 h 59 min

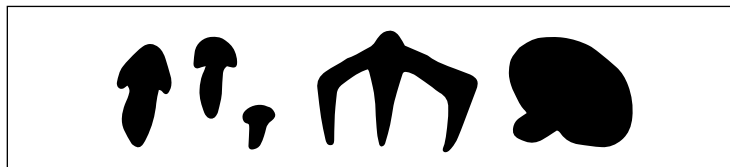
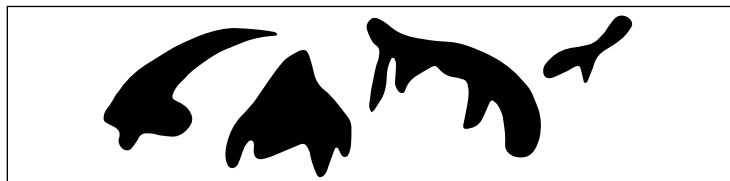
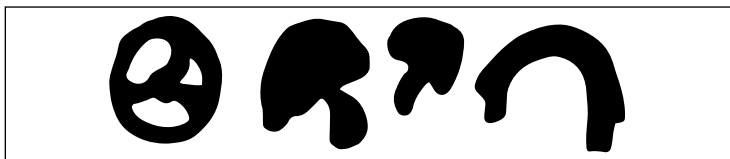
index des signes

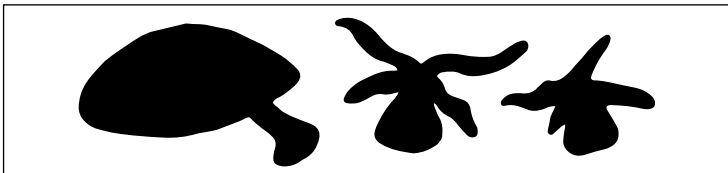
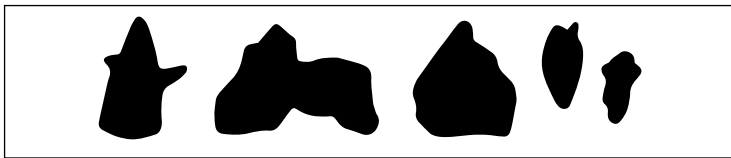
FILM – Samuel Beckett :



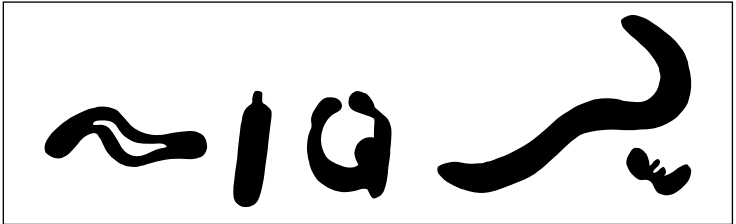
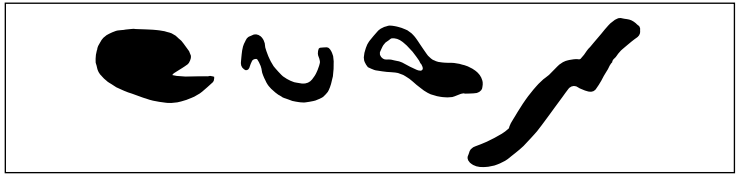
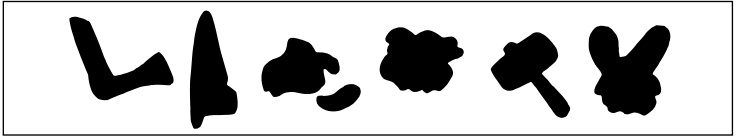


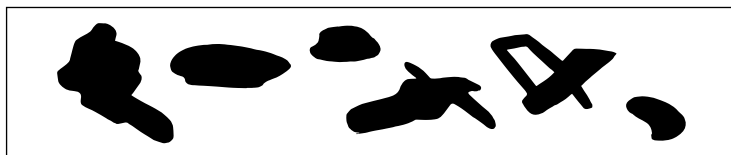
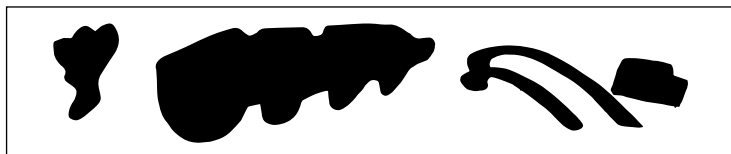
SKYRIM – le thu'um :

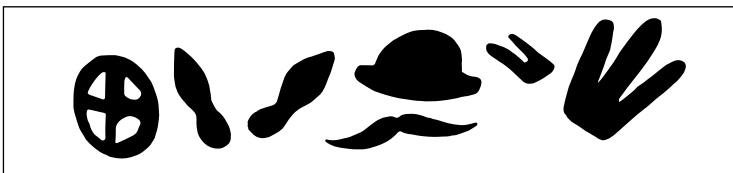
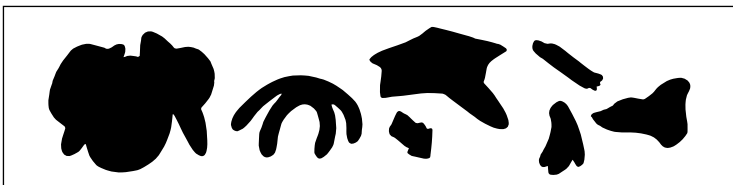
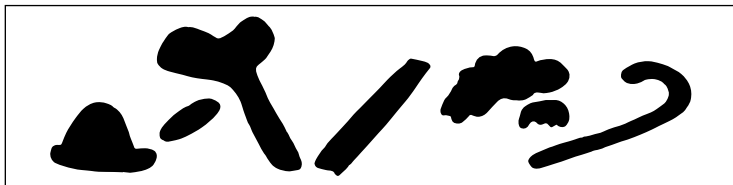


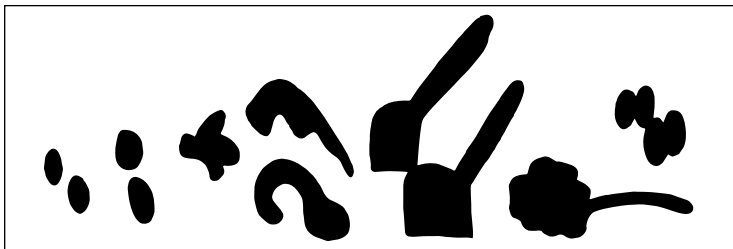


LES TEMPS MODERNES – Chaplin









ressources

BIBLIO- GRAPHIE

- Andrieu, Bernard, *Wittgenstein ou la grammaire du cerveau*, Les éditions de Minuit, 1998
- Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Points essais, 2014
- Barthes, Roland, *Leçon*. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France, éditions Seuil, 1978
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux essais critiques*), Points essais, 2014
- Beckett, Samuel, *Malone Meurt*, éditions de Minuit, 1951
- Beckett, Samuel, *Molloy*, éditions de Minuit, 1951
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, éditions de Minuit, 1952
- Beckett, Samuel, *L'innommable*, éditions de Minuit, 1953
- Beckett, Samuel, *Murphy*, éditions de Minuit, 1954
- Beckett, Samuel, *Textes et nouvelles pour rien (L'Expulsé - Le Calmant - La Fin - Textes pour rien)*, éditions de Minuit, 1955
- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, éditions de Minuit, 1957
- Beckett, Samuel, *Oh les beaux jours* (suivi de *Pas moi*), éditions de Minuit, 1963
- Beckett, Samuel, *Poèmes* (suivi de *Mirlitonnades*), éditions de Minuit, 1978, édition augmentée, 1992
- Beckett, Samuel, *Mal vu mal dit*, éditions de Minuit, 1981
- Beckett, Samuel, *L'image*, éditions de Minuit, 1988
- Beckett, Samuel, *Cap au pire*, éditions de Minuit, traduit de l'anglais par Edith Fournier, 1991
- Bellos, David, *La traduction dans tous ses états ou comment on inventa l'arbre à vodka et autres merveilles*, Flammarion, 2018
- Klemperer, Victor, *LTI, la langue du IIIème Reich*, Agora Pocket, 2003
- Nietzsche, Friedrich, *Humain, trop humain, I*, Gallimard Folio essais, 1988
- Orwell, George, *1984*, Livre de poche, 1969
- Ottinger, Didier, *Magritte, La trahison des images*, catalogue d'exposition, éditions du Centre Pompidou, 2016
- Paulhan, Jean, *Le don des langues, Les fleurs de Tarbes*, Au Cercle du Livre Précieux (scans en version pdf), 1967
- Saussure, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Petite Bibliothèque Payot, 2016
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, éditions Gallimard (version pdf), 1993

ARTICLES

– Audureau, William, « D’ni, simlish, ancient... », le jeu vidéo aussi invente ses propres langues », *Le Monde*, 2019, mis en ligne sur lemonde.fr le

URL : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/08/22/d-ni-simlish-ancien-le-jeu-video-aussi-invente-ses-propres-langues_5501689_4408996.html

– Bernard, Sandrine, « Le système de Bliss : L’espoir d’un système linguistique universel », mis en ligne sur Cursus.edu le 24 août 2020

URL : <https://cursus.edu/articles/43803/le-systeme-de-bliss>

– Bouffet, Jean-Yves, « L’esperanto : plus qu’une langue, une utopie », *Revue Conflits*, mis en ligne le 20 novembre 2019

URL : <https://www.revueconflits.com/esperanto-langue-mondialisation/>

– Guilhaumou, Jacques, « Ferdinand de Saussure, Écrits de linguistique générale ; Pierre-André Huglo, Approche nominaliste de Saussure », *Mots du langage politique*, 76/2004 « Guerres et paix, débats, combats, polémiques », 2004, mis en ligne le 23 avril 2008

URL : <https://journals.openedition.org/mots/2693>

– Magritte, René, « Les mots et les images », *La Révolution Surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, p.32-33

– Pavelin Lesic, Bogdanka, « La métaphorisation de l’espace et de la vie quotidienne dans les mots et les gestes du langage parlé », *Le Français en contraste: expériences d’enseignement/apprentissage du français. Diversité linguistique et société*, CIPA Mons Belgium, 2011, p.231-242, mis en ligne sur ResearchGate en janvier 2011

URL : https://www.researchgate.net/publication/271213615_La_metaphorisation_de_l'espace_et_de_la_vie_quotidienne_dans_les_mots_et_les_gestes_du_langage_parle

– Pavelin Lesic, Bogdanka, « Ferdinand de Saussure: le Cours de linguistique générale, source inépuisable d’idées et de concepts pour la recherche du langage », *Francontraste 3 : Structuration, langage, discours et au-delà*. Tome 2 : *Sciences du langage*. 2015, p. 291-304, éditions du CIPA, mis en ligne sur ResearchGate en janvier 2015

URL : https://www.researchgate.net/publication/323855403_Ferdinand_de_Saussure_le_Cours_de_linguistique_generale_source_inepuisable_d'idees_et_de_concepts_pour_la_recherche_du_langage

– Prado, Plinio Walder Jr., « L’art caché du langage », *Fragments sur le jeune Nietzsche*, Journal of Nietzsche Studies, 1991

– Schauder, Silke, « Charlot, créateur d’une nouvelle langue », *Topique* 2015/2 (n°131), 2015, pp.157-164, mis en ligne sur Cairn.info le 15 août 2015

URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2015-2-page-157.htm>

– Vandeveldé-Rougale, Agnès, « Victor Klemperer, LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue », *Revue interrogations*, N°13. Le retour aux enquêtes, 2011, mis en ligne sur revue-interrogations.org en décembre 2011

URL : <https://www.revue-interrogations.org/Victor-Klemperer-LTI-la-langue-du>

– Wauquier, Marine, « Le Dovahzul, langue fictive ? », mis en ligne sur Vonguru.fr le 15 mai 2016

URL : <https://vonguru.fr/2016/05/15/dovahzul-langue-fictive/>

SITE INTERNET

– <https://www.blissymbolics.org/>

– <https://esperanto-france.org/esperanto>

– <https://www.thuum.org/>

VIDEOS

– Le blob l'extra-média, *Les Ernest / L'origine du langage / Bernard Viciorri*, mis en ligne sur youtube.com en 2018

URL : <https://youtu.be/gmC6x7jfpBg>

– Filstroff, Romain (ou Linguisticae), *La NOVLANGUE de 1984 (G. Orwell)*, mis en ligne sur youtube.com en 2019

URL : <https://youtu.be/4uXXI7yaF1I>

– HausKonstruktiv, *Joseph Kosuth 'Texts for Nothing (Waiting for-)' Samuel Beckett, in play*, 2013, mis en ligne sur youtube.com en 2013

URL : https://youtu.be/OY_TOXmwMy0

FILMS

– Chaplin, Charles, *Les Temps Modernes*, Charles Chaplin productions et United Artists, 1936, 87 minutes

– Chaplin, Charles, *Le Dictateur*, Charles Chaplin productions et United Artists, 1940, 124 minutes

– Chaplin, Charles, *Les lumières de la ville*, Charles Chaplin productions et United Artists, 1931, 87 minutes

– Chaplin, Charles, *Le kid*, Charles Chaplin productions et First National Pictures, 1921, 52 minutes

– Chaplin, Charles, *La ruée vers l'or*, Charles Chaplin productions et United Artists, 1925, 96 minutes

– Beckett, Samuel, *Film*, Grove Press / Evergreen Films, 1965, 24 minutes

– Keaton, Buster, *Le Mécano de la « General »*, United Artists, 1926, 97 minutes

– Keaton, Buster, *Sherlock Jr*, Metro Pictures Corporation, 1924, 44 minutes

DOCUMENTAIRES

– De la Fouchardière, Martin et Sington, David, *L'odyssée de l'écriture*, Arte France, 2020, 155 minutes

– Jeuland, Yves, *Charlie Chaplin, le génie de la liberté*, Kuiv Productions, 2020, 146 minutes

– Lipman, Ross, *Not film*, Milestone Film & Video, Inc., 2015, 130 minutes

PODCASTS

– Gesbert, Olivia, *Ce que peut le langage*, France culture, 2018, 35 minutes

– Noé, Jean-Baptiste, *Les langues : enjeux indirects de la puissance*, entretien avec Jean-Yves Bouffet, Revue *Conflits*, 2019, 32 minutes

– Van Reeth, Adèle, *Philosopher avec Charlie Chaplin, Épisode 1 : Chaplin contre Charlot*, France Culture, 2016, 53 minutes

– Van Reeth, Adèle, *Philosopher avec Charlie Chaplin, Épisode 2 : La critique sociale d'un infatigable*, France Culture, 2016, 52 minutes

– Van Reeth, Adèle, *Philosopher avec Charlie Chaplin, Épisode 3 : Keaton vs Chaplin: un monde meilleur est-il possible?*, France Culture, 2016, 53 minutes

– Van Reeth, Adèle, *Philosopher avec Charlie Chaplin, Épisode*

4 : Du corps à la parole, France Culture, 2016, 54 minutes
– Van Reeth, Adèle, *Le langage, Épisode 1 : Barthes et la tyrannie de la langue*, France Culture, 2016, 52 minutes

– Van Reeth, Adèle, *Le langage, Épisode 2 : Wittgenstein, "Ne rien dire que ce qui se laisse dire"*, France Culture, 2016, 54 minutes

JEUX VIDEOS

– Bethesda Game Studios, *The Elder Scrolls V: Skyrim*, Todd Howard, 2011

– Maxis, la franchise *The Sims*, 2000-.

ŒUVRES PLASTIQUES

– Arp, Jean, *Constellation selon les lois du hasard*, bois peint découpé, 1930

– Baldessari, John, *Hope (Blue) Supported by a Bed of Oranges (Life): Amid a Context of Allusions*, 11 travaux sur plaques, photographies, huile, peinture vinyl et acrylique, 1991

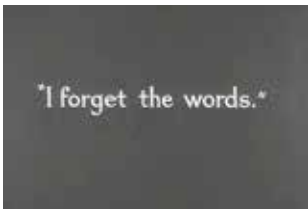
– Becher, Brend & Hilla, *Typologies*, photographies

– Boom, Irma, *SHV Think Book 1996-1896*, édition imprimée en offset, 1996

– Cox, Paul, *Abstract alphabet, a book of animals*, édition, 2001

- Dermisache, Mirtha, *Sin título (texto) [Sans titre (texte)]*, marqueur sur papier, 28 x 23 cm, Collection particulière, 1970
- Donwood, Stanley, *Pacific Coast*, 2005
- Dotremont, Christian, *J'écris à Gloria...*, Encre de Chine sur papier marouflé sur toile, 55 x 74 cm, 1969
- Downsbrough, Peter, exposition à la Synagogue de Delme, 2007
- Evans, Susan, *The Story, 911 story*
- Gerner, Jochen, *Les quatre saisons, (automne, hiver)*, acrylique sur support imprimé (Images d'Épinal), exposition Images d'Épinal, Musée de l'Image, Épinal, 2008
- Gobled, Julien, *Maison Phoenix*, éditions FP&CF
- Kosuth, Joseph, *One and three chairs*, bois, tirages photographiques, 1965
- Magritte, René, *Le palais de rideaux*, huile sur toile, 81,2 x 116,4 cm, The Museum of Modern Art, New York, The Sydney and Harriet Janis Collection, 1967
- Michaux, Henri, *Sans Titre (Mouvements)*, série de dessins à l'encre de chine, 1950-51
- Morel, Claire, *Tous ceux qui tombent*, édition brochée, 18 x 11,5 cm, 2007
- Nedelec, Julien, *La chute d'une feuille au Brésil peut-elle déclencher une tornade au Texas ?*, boîtes d'entomologies, papiers, épingles, dimensions variables, 2012
- Nottelet, Olivier, *La grotte*, rouleaux de papier et peinture murale, 2013
- Pagni, Gianpaolo, *Physiologie du flair*, autoédition, 2015
- Quintanar, José, *A Dutch landscape of 24 pages*, édition, 2020
- Rinke, Klaus, *Boden, Wand, Ecke, Raum*, série de photographies, 1970
- Ruscha, Edward, *OOO*, huile sur toile, 1962

**icono-
graphie**



Charlie Chaplin,
Les Temps Modernes,
intertitre, 1936



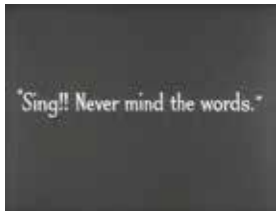
Samuel Beckett,
Fin de partie,
Théâtre de l'Atelier,
2008



Joseph Kosuth,
*One and Three
Chairs*, 1965



Joseph Kosuth,
Nothing, 1968



Charlie Chaplin,
Les Temps Modernes,
intertitre, 1936



Joseph Kosuth,
Texts for nothing
(*waiting for -*) #2,
2011



Mirtha Dermisache,
Libro no. 1, 1972



Samuel Beckett,
Film, 1965



Samuel Beckett,
Pas moi, interprétation
de Billie Whitelaw,
1973



René Magritte,
Le miroir vivant, 1928



Samuel Beckett,
Film, 1965



Henri Michaux,
Par la voie des rythmes, 1974



Texte écrit en Thu'um
sur un ancien mur, *The
Elder Scrolls V : Skyrim*,
Bethesda Game Studios
2011



Henri Michaux,
Sans titre, 1959



Samuel Beckett,
En attendant Godot,
Festival d'Avignon,
1978



Charlie Chaplin,
Charlot patine, 1916



Henri Michaux,
*Peinture à l'encre de
Chine*, 1959



Marion Renault,
illustration du charabia
dans la franchise de
jeux *The Sims*



Charlie Chaplin,
Les Temps Modernes,
intertitre, 1936



Charlie Chaplin,
Le Dictateur, 1940



Charlie Chaplin,
Le Dictateur, 1940



Charlie Chaplin,
Le Dictateur, 1940

**remer-
ciements**

Un grand merci à Claire Tenu et à Aurélie Amiot qui m'ont accompagné dans ce voyage à travers la langue avec beaucoup de patience, d'encouragement, et qui ont surtout été de très bon conseil.

Je tiens aussi à remercier Elamine Maecha et Adrien Malcor pour leurs retours tant bien dans le domaine graphique que théorique.

Je remercie également toute l'équipe pédagogique de l'ÉSAL pour leur accompagnement et leur aide tout au long de ces cinq années.

Enfin, j'aimerais sincèrement remercier mes parents qui ont suivi avec intérêt la construction de ce mémoire et m'ont apporté énormément de soutien dans une période qui aura été assez difficile à plusieurs égards.

Direction de
mémoire : *Claire*
Tenu

Direction de
recherche : *Aurélié*
Amiot

Mémoire de DNSEP COMMUNICATION
Mention Arts et Langages Graphiques

•

École Supérieure d'Art de Lorraine – Metz
2020-2021

"I forget the words."



noth·ing (nŭth/ĭng), *n.* 1. not anything; naught. 2. no part, share, or trace. 3. that which is nonexistent. 4. a trivial action, matter, circumstance, thing, or remark. 5. an unimportant person. 6. a cipher or naught.

"Sing!! Never mind the words."









*personnage
éclatant de rire*

horizon

armoire

cris d'oiseaux

1992



雲霧縹緲
松竹蒼翠
千石千石
千石千石

