

Carnets *121*

Octobre \approx Décembre

deux mille vingt

É c o l e d e

p s y c h a n a l y s e

S i g m u n d F r e u d

De la plasticité de la langue dans les films de Nurith Aviv¹

Depuis *Signer...*

Ce film nous laisse sans voix – si j’ose dire – tant il amène pour nous une émotion, un tremblement, et une sorte de brèche dans ce que l’on croyait savoir jusque-là sur la langue. Il nous enseigne et nous réveille...

Avant d’évoquer le sujet même du film – Les Langues des Signes – j’aimerais tout d’abord parler de sa forme et de son style, en tant qu’œuvre cinématographique

Dans les films de Nurith Aviv l’image n’est pas du côté du montage, de la voyure². Non, il y a là au contraire une sorte d’image en creux, creusée de l’intérieur, car c’est une image qui se met au service d’un texte – celui d’un sujet parlant.

Mais par-delà la langue des interlocuteurs mise à l’honneur, il y a une sorte de lexique dans l’image : les cadres, les travellings, les appuis sur les fenêtres, sont codés en mots, en sous-texte. « L’hébreu est sous les images », disait Nurith à Marseille lors d’une projection-débat en novembre 2018.

Illustrons cela de quelques exemples : en hébreu, *la parole se dit dibbour* דיבור, et la racine de ce mot signifie *aller d’un endroit à l’autre*³. La parole elle-même est issue d’un mouvement. Ainsi dans le film les travellings représentent symboliquement ce mouvement de la parole, d’un sujet à l’autre, d’un lieu à l’autre.

¹ Ce texte a été écrit à partir de l’intervention faite le 08.12.2018 à l’occasion d’une projection débat du film *Signer*, proposé par le Cercle Art et Psychanalyse, en présence de la réalisatrice Nurith Aviv au cinéma Le Studio, au Havre.

² Ce style cinématographique ne sera pas sans nous rappeler celui des films de Tarkovski, où – disait Hector Yankelevich, lors d’un séminaire au Havre – l’image n’est pas phallique.

³ « Qu’est-ce que parler ? L’hébreu choisit de le dire *Dibbour*, une racine qui ne signifie pas émettre un son, mais « aller d’un endroit à l’autre » comme l’abeille, *dvora* [...] Parler c’est produire du lien, un trajet qui va d’un homme à l’autre. Et dès lors parler n’appartient pas seulement à l’univers vocal et auditif mais à tout un univers de communication réalisé à travers un monde de signes. Signes sonores, signes traces, signes symboles et signes gestes du corps. [...] « Écouter », dit l’hébreu à sa façon, c’est aussi « regarder », « poser un œil » *chema’, sam ayin!* », Marc-Alain Ouaknin, « Talmudiques », *Un nouveau langage pour l’humanité*, France Culture le 18.03.18.

En 2011, à propos de son film *D'une langue à l'autre, Mi safa la safa*, מִשַׁפָּה, Nurith Aviv évoquait la prise de vue du bord de mer – qui est la première image de ce film, comme référence métaphorique à la bordure de la langue de la mère. Dans *Signer*, c'est avec la dernière image que nous bordons la mer, dans un cheminement de droite à gauche, comme le sens de la lecture en hébreu. Le bord, se dit *safa*, שַׁפָּה en hébreu, et signifie autant la langue que l'on parle, que les lèvres. Le bord d'où sort la parole. Le travelling du bord de mer signifie donc faire bordure avec la langue maternelle.

Ensuite, dans tous les films de Nurith, il y a une référence constante aux fenêtres. Il y a là une analogie voulue avec « les lettres carrées de l'hébreu qui ressemblent à des petites fenêtres », dit-elle. Mais il y a aussi une métaphore linguistique : en hébreu ancien, le mot *teiva* תֵּיבָה signifie à la fois *mot* et *boite*. « Le mot sort de cette petite boîte, de cette petite fenêtre », disait Nurith Aviv lors d'une émission « Talmudiques » sur France Culture, avec Marc-Alain Ouaknin⁴.

Il y a donc un jeu sémantique constant entre la forme de l'image et le signifiant du signe. Les mots, les lettres sont cachés dans l'image et ces films sont une sorte de calligraphie du sens.

Dans *Signer* les fenêtres, toujours présentes dans les films précédents, sont en partie remplacées par les écrans d'ordinateur. Autres sortes de fenêtres, qui sont de formidables ouvertures de paroles pour les personnes sourdes...

Nous en retrouvons la symbolique dès la première image du film : après le petit prologue avec Emmanuelle Laborit, le film commence avec un cadrage sur deux écrans d'ordinateur. Ces deux écrans/fenêtres montrent la traduction en signe du mot « rêver », que Debbi Menashe illustre pour un dictionnaire. C'est à travers la boîte-fenêtre de l'ordinateur qu'arrive l'autre langue.

Le mot « rêver » est souvent repris dans les films de Nurith Aviv. Ce n'est pas par hasard car fenêtre en hébreu se dit *khalon*, חֶלֶן, et rêver se dit *khalom*, חֶלֶם : c'est très proche. Il y a ici un jeu de mot sémantique entre mot et image.

Le mot langue se dit *milah*, מִלָּה en hébreu⁵, mais c'est aussi une autre façon de nommer le mot : *mot*, le mot de la langue qui est dans la bouche. L'écran d'ordinateur est ainsi en place de substitut d'un bord-bouche (comme la fenêtre) pour signer le mot : rêve. « Tous les rêves suivent la bouche » dit le Midrash. L'image dans ce film est donc sans cesse un texte codé : une image à lire, à déchiffrer comme un hiéroglyphe.

⁴ Voir sur le site de Nurith Aviv : nurithaviv.free.fr, dans la rubrique presse du film *Annonces*.

⁵ Dans l'hébreu sacré biblique, *milah* peut aussi signifier la circoncision, la coupure. Écouter sur ce point les deux émissions de « Talmudiques », consacrées au film *Annonces* (voir site nurithaviv.free.fr) ; et aussi le livre de M.-A. Ouaknin, *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, Paris, Quai Voltaire, 1989, pp. 87-88.

Olivier Beuvelet, qui a écrit *Cadrer c'est nommer ! Le cadre comme lettre (l'être) de l'image chez Nurith Aviv*⁶, dit à propos de ses films : « Elle tient l'image cinématographique à la manière des tableaux d'Annonciations de la Renaissance. » Or ayant personnellement un peu travaillé sur les Annonciations, j'ai également perçu certaines corrélations, particulièrement pour ce film *Signer*.

Qu'est-ce qu'une Annonciation ? C'est un tableau qui représente la scène biblique où l'ange Gabriel vient faire l'Annonce à Marie qu'elle va être enceinte, par opération divine. Ce qui fait acte de fécondation de Marie, c'est le Dire transmis par l'ange ; à l'instant même où il parle. « Le Verbe s'est fait chair⁷ », dit l'évangile de Jean. C'est donc la scène par excellence dans nos références culturelles, qui représente la pénétration du langage dans le corps.

Cela fait particulièrement écho à la Langue des Signes. Car signer c'est un dire dans et par le corps.

Or dans de nombreux tableaux de la Renaissance, ou pré-Renaissance, cette scène de l'Annonciation est représentée avec une juxtaposition dans l'image des lettres inscrites dans l'espace et des signes-gestes hautement symboliques⁸. En effet, souvent, le texte-parole est écrit en peinture dans l'espace entre Gabriel et Marie, alors-même que chacun des personnages fait des signes qui lui sont propres et qui correspondent au texte. Il y a une énonciation simultanée entre corps de lettres et corps de signes.

Or dans *Signer*, nous retrouvons exactement cela, cette même mise en scène où les lettres et les signes figurent simultanément, grâce à ce cadrage particulier, où les sous-titres se trouvent placés dans l'espace *entre* les sujets parlants, et non pas *sous* l'image, comme habituellement au cinéma.

Par exemple entre Gal et sa grand-mère en face à face, ou encore entre Daniel et Meyade les deux jeunes mariés. J'ai fait une photo avec arrêt sur image pour bien montrer l'analogie symbolique. Daniel est semblable à l'ange qui désigne Marie/Meyade, avec les signes de son dire et le texte-traduction qui s'inscrit dans l'air : « Elle a fait le signe oui⁹ ! »

⁶ Olivier Beuvelet, *Cadrer c'est nommer ! Le cadre comme lettre (l'être) de l'image chez Nurith Aviv*, La parole des images - À la croisée des mots et des images ISSN 2496-4190, 26.07.2017, <https://veraiconn.hypotheses.org/1094>.

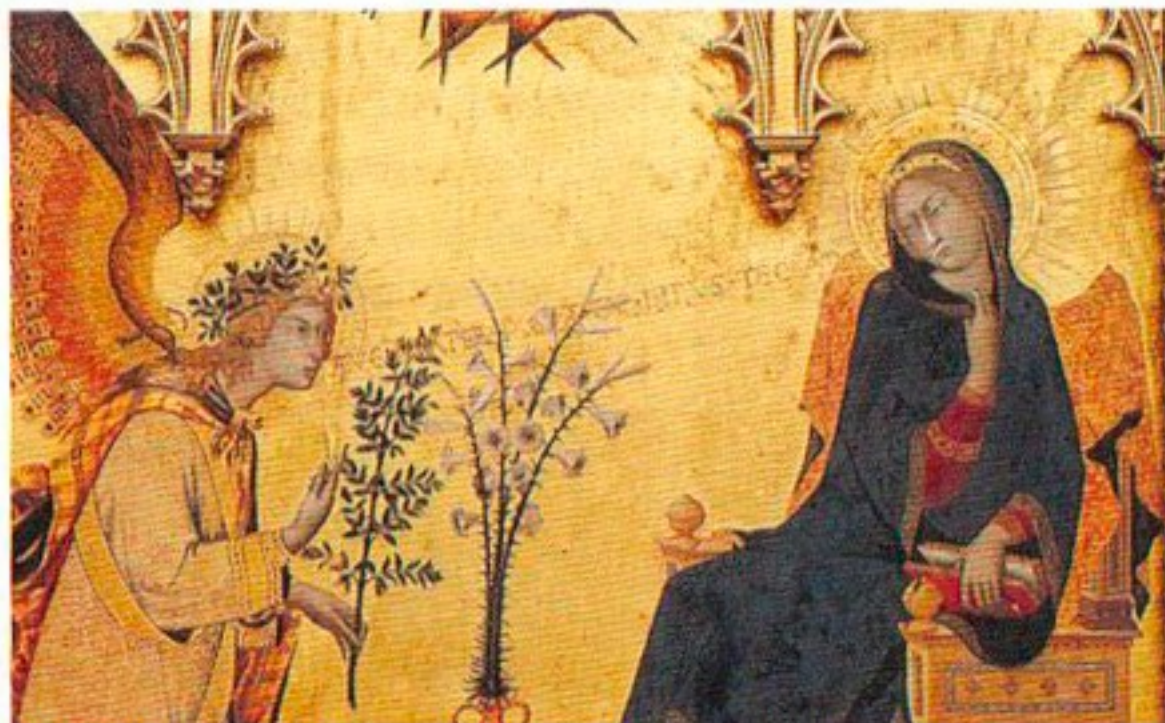
⁷ Jean1, 1-18.

⁸ Ces gestes-signes étaient hautement codifiés à la période de la Renaissance et étaient lus et compris par le public de l'époque, même par les analphabètes qui ne pouvaient lire le texte.

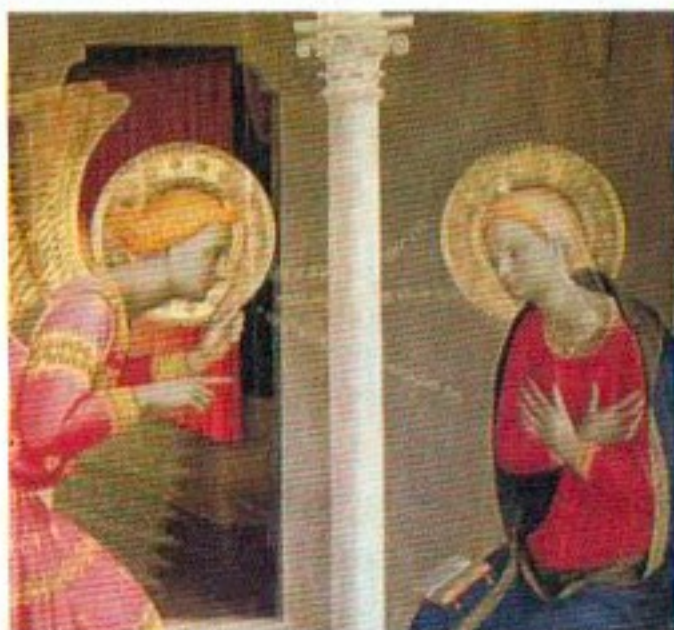
⁹ L'analogie va jusqu'à la présence d'un bouquet de Lys qui semble posé sur la main de Daniel, comme l'ange annonciateur.



Daniel et Meyade – Capture d'écran de la bande Annonce du film *Signer* de Nurith Aviv, 2018.



Simone Martini et Lippo Mimi, *L'Annonciation avec deux Saints*, tempera sur bois, 1333, Galerie des Offices, Florence, détail. © Web Gallery of Art. PD-ART. CC0.



Fra Angelico, *Annunciazione*, 1434, tempera sur bois, Cortona, Musée diocésain, détails. © Web Gallery of Art CC0.

Ensuite, dans les tableaux d'Annonciations, très souvent une fenêtre ou une porte sont figurées en arrière-plan entre les deux protagonistes. Dans l'iconographie chrétienne la fenêtre ou la porte ont la signification d'être le seuil symbolique d'un lieu d'où s'extrait la fonction divine. Et si cela est représenté à cet endroit juste entre Marie et Gabriel, c'est pour signifier l'interférence de Dieu sur la dimension de leur parole¹⁰. Parfois les peintures ou fresques sont réalisées en insérant en elles une fenêtre réelle, d'où la lumière et l'ombre peuvent se projeter sur Marie. Cela a pour but de signifier symboliquement la présence *réelle* de Dieu dans l'image¹¹.

Or nous retrouvons ce même dispositif dans les films de Nurith Aviv : les fenêtres ou écrans d'ordinateur sont en arrière-plan, à ce même endroit : *entre* les êtres parlants... Ces fenêtres réelles sont tout autant des index symboliques se rapportant à un texte.

Enfin, dans tous ses films, Nurith Aviv donne la parole aux autres. Elle se fait porte-voix par l'image. « Tu es passeur par l'image¹² », lui disait Jacques Laborit lors d'un débat à la suite du film, ce à quoi Nurith a répondu, que pour elle « être chef opérateur, déjà, c'était " traduire en image " ».

Avec sa voix off, au début et à la fin de ses films (parfois au milieu) Nurith Aviv est ce passeur, comme une sorte d'admoniteur. Vous savez ces personnages dans les tableaux qui regardent le spectateur et semblent s'adresser à lui pour lui désigner un message, à la fois dans le tableau, et en dehors.

... Jusqu'à *Yiddish*

D'un film à l'autre Nurith Aviv réalise chaque fois une nouvelle variation sur les langues. Mais c'est sur sa propre langue, sa langue cinématographique, que je souhaite m'arrêter une nouvelle fois. En effet, dans *Yiddish*, Nurith Aviv étire le fil de son invention qui avait vu le jour dans *Signer* : donner une texture visuelle à la parole.

Dans *Signer*, les traductions des signes figuraient dans l'espace entre les êtres et dans *Yiddish*, les poésies lues en yiddish sont simultanément traduites et écrites au sein de l'image, devant le visage de la personne qui parle. Cela ne semble pas vraiment une écriture, mais une parole visible, une langue graphique en quelque sorte.

Une nouvelle fois, l'analogie avec les Annonciations de la Renaissance m'a semblée évidente et magnifique. Nous pouvons le constater en mettant côte à côte une capture d'image où Valentina parle la poésie écrite devant sa bouche ; et

¹⁰ « Dieu est proprement le lieu où, si vous m'en permettez le jeu, se produit le dieu, le dieur, le dire – pour un rien, le dire ça fait Dieu. », J. Lacan, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 44.

¹¹ Cf. Daniel Arasse, *L'annonciation italienne – Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010.

¹² Projection-rencontre avec J. Laborit et Ch. Clouard le 20.03.2018. Voir site nurithaviv.free.fr.

une Annonciation de Jacomart, où la parole de Marie est incrustée dans la peinture, devant son visage.



Valentina, capture d'écran de la bande-annonce du film *Yiddish*, de Nurith Aviv, 2020.



Jaume Baçó dit Jacomart, *Anunciación*, tempera sur bois, milieu XV^e, détail. « Collection du musée des Beaux-Arts de Valencia » © Musée des Beaux-Arts de Valencia.

Comme je l'ai écrit dans mon texte sur *Signer*, ce n'est pas un hasard si l'iconographie chrétienne donne du corps au Verbe. La figurabilité picturale est au service du contenu théologique de l'Incarnation : le divin est en présence *réelle* dans le Verbe. L'énonciation de l'Annonciation a donc un corps symbolique et plastique à la fois.

C'est une trouvaille de génie des peintres de l'époque d'articuler ainsi l'esthétique de l'œuvre, au concept spirituel qui la soutient ; la matière du discours figuré dans l'image à sa consistance de présence théologique¹³. Mais pour l'œuvre de Nurith Aviv, qu'est-ce que cela nous dit ? Est-ce une façon de *croire* en la plasticité de la langue ?

Dans ce dernier film, la dernière interlocutrice, Karolina Szymaniak, témoigne de son entrée en langue avec le yiddish, et évoque sa passion pour Debora Vogel, poétesse qui avait le désir – dit-elle – de « faire du mot une construction très plastique ». J'ai aussitôt pensé qu'il y avait là une équivalence avec les créations de Nurith Aviv. Car dans ses deux derniers films, le texte prend un corps plastique à l'image, comme s'il s'agissait d'une matière du son, une parole visuelle.

Lors de la rencontre entre Nurith Aviv, Solal Rabinovitch et Michèle Sinapi, organisée par Jeanne Drevet pour l'EpSF le 13 décembre 2020, plusieurs intervenants témoignaient qu'ils avaient été frappés par ces sept séquences où les

¹³ « Louis Marin a ainsi pu identifier [...] l'articulation d'un axe d'énoncé (celui du récit évangélique représenté par les figures) et d'un axe d'énonciation, celui du regard du peintre/spectateur, sujet de l'énonciation picturale et principe de la représentation iconique », Daniel Arasse, *L'Annonciation Italienne*, Paris, Hazan, 2010, p. 29. Cf. Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Chiron, 1989, p. 144.

visages sont cadrés en gros plan, face à leur parole traduite, et virtuellement présente dans l'espace. Je dis bien parole et non texte. Car le texte auquel cette parole se rapporte est une écriture hors-champ. Et Nurith Aviv nous a expliqué combien elle avait été méticuleuse pour trouver à cadrer la juste distance entre le livre, où était écrit le poème en yiddish, et le visage de la personne qui le lit, ou le parle. Cette parole graphique qui nous apparaît à l'écran est donc l'index d'un texte invisible au spectateur.

Il en est également ainsi avec les Annonciations : la parole de Marie se rapporte au texte du Livre, qui parfois lui tombe des mains. La parole figurée est l'*indice*¹⁴ de l'écriture biblique, comme la parole traduite du poème yiddish : le livre est à la fois hors-champ et indiqué dans l'image par le dire lui-même.

C'est un cinéma qui est à la fois dans la catégorie du visuel et dans le registre de la langue.

De ces gros plans visage-texte, Michèle Sinapi disait : « C'est comme enchâsser la matérialité sonore des poèmes » ; et d'autres personnes ont également parlé de « matérialité » de la langue.

Il y a là, la marque de fabrique de Nurith Aviv : ses films sont des films à lire ! À lire et à déchiffrer, comme avec la pierre de Rosette ; en faisant des va-et-vient entre plusieurs langues. Car l'image est polysémique.

Nous avons découvert dans les précédents films combien les fenêtres étaient relayées en sous-texte à diverses significations métaphoriques en hébreu. Toutes se rapportant à la langue et au mot. Avec *Yiddish*, nous découvrons une nouvelle métonymie qui s'ajoute aux fenêtres. C'est à partir du mot *Bait*, qui signifie à la fois maison et strophe de poème. Ce mot est traduit en image, quand nous rentrons visuellement dans les maisons, puis dans les strophes des poèmes. Nurith Aviv joue du travelling comme d'un mouvement entre représentation de mots et représentation de choses.

L'image a valeur d'index sémantique d'une métaphore dans le mot qui la soutient.

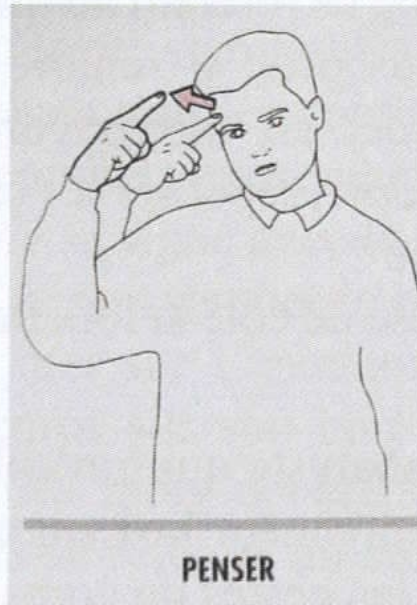
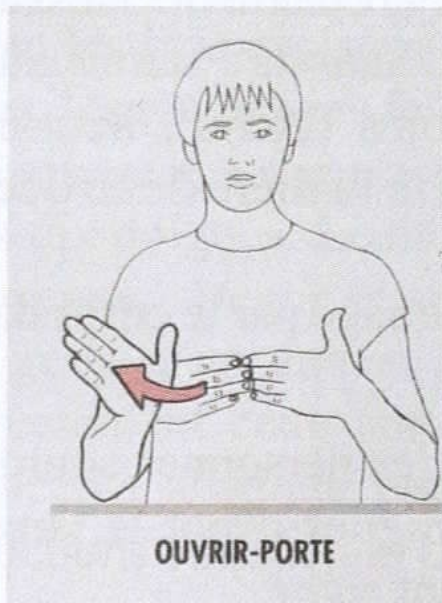
N'est-ce pas là une œuvre animée de la même détermination que celle de Debora Vogel : faire du mot une construction plastique ? Cette artiste de la poésie s'apparentait à plusieurs mouvements intellectuels et artistiques des années 20-30 ; dont le courant esthétique dit « formisme », l'acméisme et le constructivisme, qui concernaient autant la peinture, que l'architecture ou l'écriture.

¹⁴ « Le modèle sémiotique dominant n'y est pas l'iconicité, au sens peircien, mais bien l'indicialité », dit Georges Didi-Huberman à propos de l'iconographie chrétienne, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 150.

Maria Delaperrière¹⁵ qui a écrit sur la poésie polonaise de cette époque, explique qu'il existait à l'époque une véritable fusion entre création poétique et picturale ; avec le souci d'une interpénétration mutuelle du signe et de l'icône. Il semble bien que Nurith Aviv leur fasse écho, et que ses films soient des poésies dans l'image.

¹⁵ Maria Delaperrière, *La poésie polonaise face à l'avant-garde française : fascinations et réticences*, dans *Revue de littérature comparée* 2003/3 (n°307), pp. 355 à 368, Cairn.info.

De la gravure, en langue des signes¹



Le film *Signer* de Nurith Aviv m'a donné envie de m'intéresser à la Langue des Signes. Cela a été pour moi une grande découverte, comme quand on ouvre une porte sur un nouveau champ de pensée. Comment penser cette langue si singulière ? J'ai été à la fois déstabilisée et enthousiasmée par cette rencontre, et je vous propose de vous faire part de mon cheminement avec ces quelques réflexions sur le nouage lettre/image.

Ce qui m'a d'abord interpellée en découvrant la L.S. c'est qu'elle me semblait être une langue à mi-chemin d'une écriture. Une langue graphique qui s'écrit dans l'espace entre les êtres. Diderot parlait d'ailleurs d'une écriture aérienne.

Shun-Chiu Yau, chercheur linguiste en langues des signes orientales, a trouvé dans les langues des signes des régions isolées de Chine, de fortes corrélations entre les signes en usage et le graphisme des anciens idéogrammes². Dans une même orientation, certains linguistes ou anthropologues ont fait des liens entre la langue des signes et les pictogrammes des indiens d'Amérique, ou

¹ Texte écrit à partir de l'intervention faite le 08.12.2018, lors d'une projection-débat du film *Signer*, en présence de Nurith Aviv, proposée par le Cercle Art et Psychanalyse au cinéma Le Studio, au Havre.

² Shun-Chiu Yau, *Création gestuelle et débuts du langage ; création de langues gestuelles chez les sourds isolés*, Paris, éd. Langages Croisés, Centre National de la Recherche Scientifique, 1992. Cité par Benoît Virole, *La langue des signes des sourds, Langue iconique et systèmes idéogrammatiques au cœur du sémiotique*, conférence à l'École Nationale Supérieure des mines de Saint-Étienne, www.benoitvirole.com, 2013, p. 3.

avec les hiéroglyphes égyptiens. Ainsi, ces différents chercheurs se rejoignent sur cette idée que la langue gestuelle se sert d'une forme imagée comme celle présente dans les écritures anciennes. C'est pourquoi elle est souvent appelée « Langue iconique » où les images/gestes sont les matériaux signifiants...

C'est là que cela bouleverse notre savoir, pseudo-savoir, à nous psychanalystes qui nous référons à l'idée que le signifiant est une image acoustique, tel que le disait Lacan, se référant au linguiste Ferdinand de Saussure. Mais à y regarder d'un peu plus près, il semble que F. Saussure aurait aussi parlé « d'image gestuelle » – ceci est moins connu, moins retenu³. Peut-être devons-nous donc revoir notre copie, repenser les choses à la lumière de ce que la Langue des Signes nous enseigne ?

Aurions-nous un peu laissé de côté la fonction de l'image par le corps dans la genèse même du langage ?

André Meynard⁴, psychanalyste qui travaille avec les personnes sourdes, dit que les bébés entendants apprennent la Langue des Signes avant la langue orale. Le langage s'attrape avec les gestes du corps, qui font signe.

L'ethnologue André Leroi-Gourhan dans son livre *Le geste et la parole*⁵ écrit que dès l'australopithèque les aires corticales d'associations verbales apparaissent de façon concomitante à celles d'associations gestuelles, et que les deux sont indissociables.

Lors d'un débat après la projection du film *Signer* et aussi lors de l'émission Talmudique sur France Culture, en présence de Nurith Aviv, Marc-Alain Ouaknin a évoqué un lien entre la Langue des Signes et l'hébreu. Justement par ce rapport à l'image du corps.

Selon lui, ces deux langues nous font signe d'une « archéographie originaire ». En effet, en hébreu, il y a la trace du corps dans les lettres mêmes de l'alphabet puisque plusieurs lettres ont une signification propre se rapportant au corps : « la lettre *Ayin* », א, signifie œil, *Yod*, י = main, *Rech*, ר = tête, etc. Il y aurait là dans l'hébreu une trace des premières écritures égyptiennes, lorsque l'écriture était iconique. Ce serait donc une trace que l'on peut également retrouver dans les langues des signes⁶.

³ « En langue des signes, le signe linguistique change de modalité. Son signifiant n'est plus une image acoustique, mais une image gestuelle. F. de Saussure estimait que la nature vocale du signe linguistique était secondaire dans le problème du langage. », Danielle Bouvet, *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 6.

⁴ André Meynard, *Des mains pour parler, des yeux pour entendre*, Paris, Érès, 2016.

⁵ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, coll. Sciences d'aujourd'hui, 1965.

⁶ On pourrait cependant faire l'hypothèse, en suivant ce qu'avance Gérard Pommier dans son livre *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, PUF, 1993, que l'hébreu a justement refoulé cette question du corps, en effaçant les voyelles-corps de son écriture, puisque seules les

On sait par exemple que le A figurait à l'origine une tête de taureau, qui s'est stylisée, ciselée puis retournée. Or, en tant que signe, le A ressemble étonnamment à cette tête de taureau à une seule corne !

Dans la Langue des Signes nous retrouvons sans cesse cette référence à l'image du corps, aux gestes du corps, parfois même pour mettre en signe un concept abstrait. Voici quelques exemples : le signe *projet* peut se faire avec le verbe aller, qui montre un déplacement du corps. Le mot *paresse* peut se signer avec les bras croisés sur la poitrine, signifiant « se croiser les bras » ; ou encore avec les mains vers le bas, lâchant tous les doigts, adjoint d'une expression atone du visage. Ce signe a alors recours à l'expression métaphorique « ne rien faire de ses dix doigts ». Le mot *échelle* se signe avec le geste représentant la montée des barreaux. *Mentir* se signe en faisant remuer le nez. *Mari, femme* se signent avec le geste d'un anneau qui se met sur l'annulaire. L'œil se signe en désignant directement cette partie du corps sur son corps propre. Ainsi autant pour les concepts abstraits que pour les mots concrets, les idées, les sentiments, les fonctions ; beaucoup de signes se réfèrent au corps ou désignent une expérience physique.

Le signe du vagin est un triangle retourné, comme la forme de la vulve. On peut dire qu'il reprend la forme de ce qu'il désigne. Ce signe qui va jusqu'au losange, était repris par les féministes italiennes dans les années 70. Cependant ce signe existait déjà sur les parois des grottes préhistoriques, avec une fonction abstraite et symbolique, au-delà de la désignation de l'organe : Femme-déesse...

On dit que le corps est articulé au langage, mais pourrait-on donc aussi penser l'inverse : que le langage est à l'origine articulé à la réalité corporelle ? C'est une question que soulève la psycholinguiste Danielle Bouvet qui prend pour argument qu'également dans les langues vocales, l'étymologie des mots abstraits atteste fréquemment d'un fondement lié à la réalité corporelle (ex : com-prendre = saisir, prendre avec)⁷.

consonnes s'écrivent. Il se trouve que par un hasard tout à fait étonnant, j'ai reçu une demande de suivi d'un monsieur sourd, peu avant la sortie du film *Signer* alors que dans le même temps j'avais commencé depuis peu à apprendre l'hébreu. Il me semblait alors faire une sorte de grand écart entre deux langues opposées, l'une avec et l'autre sans corps. Cependant ce travail de réflexion sur la Langue des Signes m'a amenée à percevoir que ces deux langues étaient peut-être plus proches que je ne le croyais, notamment dans les racines de leur écriture.

⁷ De surcroît à cette question du corps, comme unité sémantique, voire étymologique dans la Langue des Signes, la question de la dimension iconique renvoie elle aussi à un débat sur le nouage symbolique-imaginaire. Je propose d'en développer quelques points ici, à la manière Talmudique, comme commentaire ajouté en marge (en décembre 2020) de ce texte de mon intervention qui date de 2018.

Certains linguistes américains ont voulu démontrer que l'iconicité de la Langue des Signes n'était qu'un reste des origines, et qu'actuellement cette dimension était moindre. Certes

Hector Yankelevich a écrit⁸ : « On n'apprend pas une langue, on l'incorpore. Il faut la déglutir avec la même intensité. Aussi physiquement qu'on

comme toute langue, la Langue des Signes a évolué au fil du temps, et comme nous le voyons avec la langue FA dans le film *Signer*, les signes ont tendance à se transformer peu à peu et se ciseler dans une sorte d'épure qui donne une densité, une représentativité symbolique plus éloignée de l'iconique. Une sorte d'élagage de la modalité « illustrative » et imaginaire des signes. On pourra ici faire un parallèle avec les écritures, qui ont évolué en partant souvent d'une modalité pictographique ou idéographique pour aller vers une simplification des signes plus épurés graphiquement. Cette stylisation a été parfois considérée comme une progression vers l'abstraction symbolique (voir à ce sujet le texte d'Hubert de Novion, *Sur l'invention de l'écriture*, *Carnets* n°99, mars-avril 2015, EpSF, Paris). Ainsi la graphie des lettres des alphabets actuels serait considérée comme symboliquement plus évoluée car plus détachée de la chose. Or, nous savons pourtant maintenant que les dessins les plus anciens sur les parois des grottes préhistoriques avaient très probablement des significations abstraites et symboliques. L'image peut donc être porteuse d'une dimension symbolique même si elle est très ressemblante d'un objet réel. D'ailleurs en grec *graphein* renvoie à la fois à l'idée d'image et d'écriture. Les deux sont liées dans une même entité. La progression de l'image à la lettre ne veut donc pas dire que l'on passe du concret à l'abstrait, et Benveniste s'y opposait, dit Danielle Bouvet (cf. *Op. cit.*). Freud, évoquant l'image des rêves et des symptômes hystériques, nous a enseigné sur sa valeur métaphorique et signifiante, comme dans les hiéroglyphes. Mais comment fonctionnent les hiéroglyphes ? Ils ont trois fonctions : une d'idéogramme, une de phonogramme, et une de déterminatif. Dans la fonction d'idéogramme le dessin du chat renvoie à l'idée de chat lui-même, mais assez souvent il y a un lien métonymique ou métaphorique. C'est là la fonction iconique par excellence. (Réf. P. Vernus, « L'écriture de la civilisation pharaonique », in *L'Écriture – ses diverses origines*, Dossier d'archéologie n° 260, février 2001, pp. 20-25). Or nous retrouvons ces trois fonctions dans la Langue des signes, même si bien sûr la fonction de phonogramme n'utilise pas les sons en tant que tels ; mais utilise l'unité de signe de la même façon, à l'intérieur d'un autre signe, pour former un mot composé. Le signe a alors une fonction d'indice sémantique. Ainsi nous constatons que divers processus de fonctionnement symbolique opèrent au sein d'une graphologie gestuelle. Même si la ressemblance entre le signifiant et le signifié est fréquente ; cela n'empêche pas que le processus de symbolisation est au départ de la formation du signe, dit D. Bouvet. Elle décrit le foisonnement des métaphores, des métonymies de l'objet, ou des métonymies de la fonction de l'objet, ou encore des métonymies de la métaphore ou du signe lui-même (par ex signer un mot pour la chose dont il est l'emblème, comme le signe du voile pour dire une religieuse). Ainsi nous repérons que sont présentes dans la langue des signes les trois modalités définies par le sémiologue Charles Sanders Peirce : icône, indice, symbole. Bien sûr dans son origine structurelle, cette langue accorde un champ plus grand à l'icône. Cependant le symbole et l'indice opèrent à l'intérieur même de l'icône. Selon Aliah Morgenstern (réf. *Introduction à la langue des signes*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Clifford Armion, 2017) ce fait que le signifiant et le signifié partagent fréquemment un lien d'analogie, de contiguïté, ou de ressemblance, par la nature même de l'iconicité, est plutôt à voir comme un principe organisateur de la langue, et pas comme une trace d'archaïsme. La modalité graphique, ou imagée du signe, comme celle du hiéroglyphe, ne semble donc pas un indicateur d'un moindre fonctionnement symbolique dans la structure de cette langue.

⁸ Hector Yankelevich, *Un Havre ou l'ange de la langue*, in *Impression* n° 4. 1994, pp. 237-241.

mâche sa nourriture. Mais en la lisant dans les visages qui vous parlent⁹. » Corps et langue – qu'elle soit vocale ou signée – sont donc noués par la lecture.

Lacan dit d'ailleurs que « le signifié ça n'a rien à faire avec les oreilles, mais seulement avec la lecture, la lecture de ce qu'on entend de signifiant¹⁰ ».

Cependant une langue à lire sur le corps, ce n'est pas rien, ce n'est pas sans effets. Et c'est là un autre aspect de la Langue des Signes que je voudrais évoquer :

Il y a parfois, pour nous les entendants, qui avons l'habitude de congédier le corps pour prendre voix, une sorte de fascination devant ces signes de corps ; mais également un trouble, voire une sorte d'angoisse, et une dimension de gêne, éro-gêne. « Une langue sexy et sensuelle », dit d'ailleurs Gal, dans le film.

André Meynard explique ce malaise par au moins deux choses :

D'une part au fait que quand voix et oreilles ne nous soutiennent plus, cela nous met à mal et nous renvoie à notre pulsionnel primitif, de l'époque où nous étions tout petits ; à ce temps de « l'infans », où on ne comprenait pas et ne parlait pas. Ce serait ce temps d'angoisse primitive, que nous avons refoulé, qui fait alors retour quand nous sommes devant des personnes sourdes que nous n'entendons pas.

Quant à la dimension éro-gêne, il précise que pour les personnes sourdes, le corps n'a pas cette même dimension que pour nous. Pour les entendants, c'est comme un excès de corps, ça fait « monstration » ; mais pour les sourds, ça fait « Dire » (comme l'image dans les films de Nurith Aviv ?). Il nous faut donc trouver cette idée d'un regardé vers un écouté, dit-il. Tendre à ne pas regarder le geste comme corps, mais comme texte.

C'est-à-dire, ne pas perdre de vue, que même s'il nous semble qu'il y a là pour nous un surplus de corps, cette langue n'en est pas moins structurée par le symbolique de l'interdit de l'inceste et de la Fonction-du-Nom-du-Père. Dire avec ses mains ce n'est pas pour autant toucher. Et cette langue des signes se sert autant des métonymies et des métaphores que la langue parlée. Le corps se met au service de la langue.

Roland Barthes, dans son livre *L'empire des signes*, décrit que dans certains contextes pour les Japonais, tout le corps fait « signe donné à lire ». Il évoque les masques blancs et impassibles des acteurs. Le corps-visage est alors une surface d'écriture. « Ils purifient le corps de toute expressivité : on peut dire

⁹ Dans la Langue des Signes, l'expression du visage est fondamentale, et peut indiquer un adverbe, une ponctuation, une forme rhétorique. Elle est indispensable à la construction d'une phrase et fait partie du registre de la syntaxe et de la grammaire ; d'une fonction symbolique, donc.

¹⁰ Jacques Lacan, *Encore*, séminaire XX, Paris, Seuil, 1975, p. 34.

qu'à force d'être des signes, ils exténuent le sens. [...] Ceci touche à une certaine façon de prendre la mort¹¹. »

Barthes repère ainsi un paradoxe : dans le même temps que le corps fait signe, il se fait muet dans sa fonctionnalité de corps ; car il doit d'abord se prêter à être une sorte de support neutre de texte ; un peu comme une page blanche pour une écriture.

Or, ne retrouvons-nous pas cette double nature/structure dans la Langue des Signes, mais aussi dans tout signe (pourrait-on l'écrire Si-?) ? : à la fois dire et taire...

En grec, *sema* signifie à la fois montrer (signe d'en haut, augure, signe des dieux) et un tombeau, une sépulture (dans Homère), c'est-à-dire le lieu de la mort.

Dans le film *Traduire* de Nurith Aviv, Ala Hlehel, traducteur, témoigne que pour lui, traduire, signifie tuer sa propre langue – l'arabe – pour pouvoir s'ouvrir à l'autre langue – l'hébreu.

Au XI^e siècle, c'est avec les moines cisterciens, ayant fait vœu de silence, que serait apparue la première langue des signes, répertoriée comme telle. C'est de taire leur propre langue que leur dire advient aux signes.

En latin, le mot *signum* renvoie à une marque distinctive, une empreinte, un sceau ou une incision pour faire une marque¹². Mais c'est aussi désigner l'existence d'une chose absente, « en signe de », fréquemment en rapport avec la puissance divine.

La première apparition du verbe signer, en 1080, concerne le signe de la croix. Or la référence à la croix, pour les chrétiens, a une double occurrence symbolique, à la fois de vie et de mort.

De l'étymologie à l'usage, nous constatons chaque fois cette double articulation, intrinsèque au signe.

Tous ces éléments nous renvoient au lien que Lacan fait entre le trait unaire et la genèse de l'écriture. « Dans le prétendu idéogramme, le trait est ce qui reste du figuratif qui est effacé, refoulé, voire rejeté. C'est quelque chose de l'objet que le trait retient.¹³ »

Ainsi, le signe, dans la Langue des Signes en particulier, n'est-il pas constitué lui aussi, à la fois de ce qui reste du figuratif, et à la fois, « en sous-mains » si je puis dire, d'une fonction de coupure et d'effacement ? Cette coupure

¹¹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Points-Seuil, 2005, p. 127.

¹² *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2007.

¹³ Marc Darmon, « Lettre », *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la direction de Roland Chemama et Bernard Vandermersch, reprenant la citation de Jacques Lacan, Séminaire IX, *L'identification*, Paris, Larousse, 2001, p. 230.

à dimension symbolique – telle une circoncision – n'est cependant pas toujours directement visible ou lisible, quand le signe est iconique. L'image figurative des signes iconiques peut en effet laisser croire que l'imaginaire prend plus de place. Mais si l'on se réfère à la double signification du mot *gravure* – à la fois image et incision – peut-être pouvons-nous entendre que les deux registres sont présents simultanément. Dans la Langue des Signes, le signe est une gravure, dans tous les sens du terme. À la fois comptant et décompté.

Toutefois, si la division est intrinsèque à tout signe, c'est surtout quand elle va concerner la jouissance, donc son usage, que la dimension symbolique va opérer. Cette fonction nécessaire pour s'inscrire dans le langage, suppose une séparation d'avec la jouissance du corps. Or c'est justement cela qui est inouï dans la Langue des Signes, dit André Meynard : une élision du corps jouissant par le corps lui-même, qui se prête à la fonction symbolique de la langue : une juxtaposition des deux fonctions.

« Le verbe se définit d'être un signifiant pas si bête [...] qui fait le passage d'un sujet à sa propre division dans la jouissance, et il l'est encore moins quand cette division, il la détermine en disjonction, et qu'il devient signe¹⁴ », nous dit Lacan.

Cependant il est peut-être troublant de constater que certains signes ne se modifient pas dans le temps, comme le signe triangulaire de la vulve féminine qui semble être une sorte d'archétype invariant. Cela voudrait-il dire qu'il y aurait là pour ce signe une Jouissance-Autre, sans coupure ? Une résistance à la division ? Ce n'est pas sûr, car si ce signe propose une image représentative très proche de la forme du pubis féminin, il n'est utilisé comme signe qu'en qualité d'indice de l'objet qu'il désigne, et n'équivaut pas (en image) à la chose elle-même.

La chose signée est donc ici autant congédiée au réel que la chose parlée. « Le mot est le meurtre de la chose », dit Lacan ; ce serait aussi vrai avec le signe, qu'il soit ressemblant (iconique) ou non.

¹⁴ Jacques Lacan, Séminaire XX, *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 27.