

ECHOES OF LANGUAGES

ECHOS DER SPRACHEN

ÉCHO DE LANGUES

Marion
Dufour

^(en) *PICTURES OF NOTHING* is a composite and multichannel work by Nadia Lichtig based on a collection of fragments of texts whose patterns are first recuperated and later transposed into paintings or into sound-based works by the artist. This is achieved through the use of techniques such as superimposition, diluting, compression and fragmentation.

The intricate work resulting from the sound transposition of the pieces appears as a composition in three movements: the first part may in brief be described as a linked up sequence of verbal forms which take their cue from each other as if in echoes; thereafter a musical composition ensues, entitled *Black Bird*, a sort of interlude, evocative of breathing; and finally, a rather more complex second sequence, in which the nearly linear pattern of the initial succession which foregrounds alternately English and French shifts into a polyphonic verbal production resting upon the artist's language repertoire: of Czech – hereafter (*cs*), Serbian (*sr*), German (*de*), English (*en*) and French (*fr*).

As a linguist, I was particularly receptive to the singular resonance of this transposition, whose echoes I have attempted to decipher.

Nadia Lichtig defines the transposing she has effected as a Song,¹ in other words as an 'experimental space conceived to liberate language from syntax'.² Indeed, no matter how limited the audience's knowledge of English or French may be, what they hear is a succession of words and fragments of words – interspersed with silences and birdsong – as if removed from their original language: '*space-speci-speech-especially*'. What matters is the phonological relationship of the bits selected, which even constitutes one of the rules behind their ordering. Likewise, this allows us to distinguish variations stemming from either a sound or a word: '*shallow-hollow-hall-hole*' (see transcription, 1st variation), or arising from another variation: '*mon-main-mon-main-mon*' (see 2nd variation). Although the arrangement of the elements in the variations may at first appear to result from a resounding by analogy, the almost homophone pair <'ʃi:t> *sheet*^(en) – <'ʃit> *shit*^(en), featured in the first variation, takes us ironically into the world of the ambiguity of forms and

1. The first section of this transposition is herein termed 'Song I' and the second 'Song II'.

2. The artist's quoted words belong to a series of three interviews which took place in August 2014.

^(de) *PICTURES OF NOTHING* ist ein aus mehreren Ebenen bestehendes und multimodales Werk, das Nadia Lichtig aus einer Sammlung von Textfragmenten entwickelt. Sie extrahiert Motive, die sie anschließend in eine visuelle (Gemälde) oder akustische Form „transponiert“. Ihr spezielles Vorgehen verbindet dabei Methoden der Überlagerung, Auflösung, Verdichtung und Fragmentierung.

Das aus der akustischen Transposition dieser Fragmente resultierende komplexe Werk stellt sich in Form einer Komposition in drei zeitlich aufeinanderfolgenden Abschnitten dar: Zunächst der erste Teil dieser Transposition, der kurz und knapp als Abfolge verbaler Formen, die ihre Echos erwidern, beschrieben werden kann; es folgt ein musikalisches Stück mit dem Titel *Black Bird*, ein von der Künstlerin als Atemholen geschaffenes Interludium; schließlich der zweite Teil, von komplexerer Struktur als der vorangegangene: auf die nahezu völlige Linearität der ersten Abfolge, in der englische und französische Sprache alternieren, folgt eine verbale Produktion mehrstimmigen Charakters, die aus dem gesamten Sprachenrepertoire der Künstlerin schöpft: Tschechisch – fortan abgekürzt (*cs*), Serbisch (*sr*), Deutsch (*de*), Englisch (*en*) und Französisch (*fr*).

Als Linguistin spreche ich insbesondere auf die spezifische Resonanz dieser Transposition an, deren Echos ich zu entschlüsseln versuche.

Die Künstlerin definiert diese Transposition als *Chant*¹ (Gesang, Lied), das heißt als einen „Raum des Experimentierens, der die Sprache von ihrer Syntax befreit“. ² Und tatsächlich hört man bereits nach den ersten Sekunden, sofern mit der englischen und französischen Sprache vertraut, ein Aufeinanderfolgen von Wörtern und Wortfetzen, die – unterbrochen von Phasen der Stille und von Vogelgesang – aus ihren jeweiligen Sprachen zu entfleuchen scheinen: „*space-speci-speech-especially*“. Die phonetische Ähnlichkeit der ausgewählten Elemente ist prägnant und bildet eine der Regeln ihrer Anordnung, ebenso wie sie die Unterscheidung einer aus einem Laut oder Wort gewonnenen Variation, „*shallow-hollow-hall-hole*“ (vgl. Transkription, erste Variation), von einer zweiten, „*mon-main-mon-main-mon*“ (vgl. zweite Vari-

1. Erster und zweiter Teil der Transposition werden folglich als „Chant I“ und „Chant II“ bezeichnet.

2. Sämtliche Zitate der Künstlerin sind der Reihe dreier Gespräche entnommen, die im Laufe des Augusts des Jahres 2014 geführt wurden.

^(fr) *PICTURES OF NOTHING* est une œuvre composite et multimodale réalisée à partir de la collecte de fragments de textes, dont l'artiste Nadia Lichtig a extrait des motifs, avant de les « transposer » en peintures ou sous une forme sonore suivant un traitement particulier qui allie notamment les procédés de superposition, de dilution, de compression, et de fragmentation.

L'œuvre complexe résultant de la transposition sonore de ces fragments se présente sous la forme d'une composition en trois temps : tout d'abord, un premier volet de cette transposition, que l'on peut décrire succinctement comme un enchaînement de formes verbales qui se répondent en échos ; ensuite, une pièce musicale intitulée *Black Bird*, interlude que l'artiste a conçu comme une respiration ; enfin, un second volet, de structure plus complexe que le précédent puisqu'à la quasi linéarité du premier enchaînement, où alternaient langues anglaise et française, succède une production verbale à caractère polyphonique puisant dans tout le répertoire langagier de l'artiste : le tchèque – désormais mentionné (*cs*), le serbe (*sr*), l'allemand (*de*), l'anglais (*en*) et le français (*fr*).

En tant que linguiste, j'ai été sensible à la résonance singulière de cette transposition, dont j'ai tenté de décrypter les échos.

L'artiste définit cette transposition comme un chant¹, c'est à dire comme « un espace d'expérimentation qui libère la langue de la syntaxe² ». Et effectivement dès les premières secondes, pour peu que l'on connaisse l'anglais et le français, on entend une succession de mots et de bribes de mots – entrecoupés de silences et de chants d'oiseau – comme sortis des langues auxquelles ils appartiennent : « *space-speci-speech-especially* ». La parenté phonique des éléments sélectionnés est prégnante et constitue une des règles de leur ordonnancement, de même qu'elle permet de distinguer une variation à partir d'un son ou d'un mot : « *shallow-hollow-hall-hole* » (voir transcription, 1^{re} variation) d'une autre variation : « *mon-main-mon-main-mon* » (voir 2^e variation). Si l'agencement des éléments constitutifs de ces variations semble initialement fondé sur la

1. Nous appellerons donc le premier volet de cette transposition « chant I » et le second « chant II ».

2. Toutes les citations de l'artiste sont tirées d'une série de trois entretiens réalisés au cours du mois d'août 2014.

their meaning. We get caught up in the game of echoes running through the variations, as well as the play on words; for instance in the fifth variation in Song II, we hear <'bʌsʊ> **otcu**^(cs) 'of the fathers' then <'bʌsɪ> **otci**^(cs) 'to the fathers', although it may well be <'bʌfɪ> **oči**^(cs) 'eyes', which would explain the following: <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) 'I would like', <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) 'I would like eyes'. Similarly at the end of the first variation in Song I, the impression is one of a gradual fall into a shallow hollow (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) – <'hɒləʊ> **hollow**^(en)) inside a hall (<'hɔ:l> **hall**^(en)) and thereafter into a hole (<'həʊ:l> **hole**^(en)), from which we make a quick exit as we hear the vibrating glottal breathing sound <Hoooooooo> reverberating as it grows under the effect of reflected echoes, before again falling into a hole (<'həʊ:l> **hole**^(en)) and then a hall (<'hɔ:l> **hall**^(en)). The succeeding 'sound variations' are thus conceived individually on the basis of the expressive form of a word in a specific language and/or of its semantic form. As much as in poetry 'it is the sound, the rhythm and the physical propinquity of the words, their induction effect or their mutual influences that dominate, to the detriment of their capacity to reach consummation through a definite and certain meaning' (Valéry³ quoted by Bercoff). In Nadia Lichtig's work echo is imbued with a creative role;⁴ however, how are we to interpret these echo phenomena which give her œuvre its particular resonance?

The first variation of Song II opens with the theme of the 'home', **Haus** in German, reflecting the fourth variation of Song I, in which the same theme appears (see transcription). More so than in Song I, the artist seems to fumble for the right sound, or a point of articulation, even if the search should yield a mere breath: <'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\>, a rhythm, an emotion, a memory. She continues to repeat this 'aspiration', alien to French, but an integral feature of German and English; she repeats, like a child who practices whilst articulating the sounds of

3. Paul Valéry, 'Commentaires de "Charmes"', in *Variété*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, pp. 1510-1511.

4. With reference to the definition of the repetition process provided by Véronique Klauber in the *Encyclopædia Universalis* [online]: 'Repetition is a universal creative principle which governs all types of communication from the signifier as a minimal unit (signs, letters, sounds) to the larger corpora (such as a complete narrative, for instance)'.

ation), ermöglicht. Grundet die Komposition der Grundelemente dieser Variationen auch anfänglich scheinbar auf der Ähnlichkeit der Resonanzen, so führt das beinahe homophone Paar <'ʃi:t> **sheet**^(en) „Blatt“ – <'ʃɪt> **shit**^(en) „Scheiße“ der ersten Variation mit Ironie in eine Welt der Ambiguität der Formen und ihres Sinns. Hinzu kommt das Spiel der Echos zum Beispiel in der fünften Variation des Chants 2, in dem zunächst <'bʌsʊ> **otcu**^(cs) „von den Vätern“, dann <'bʌsɪ> **otci**^(cs) „den Vätern“, wenn nicht sogar <'bʌfɪ> **oči**^(cs) „Augen“ zu hören ist, was die Fortführung mit <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) – <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) erklären würde. Auch Wortspiele durchziehen die Variationen, wie gegen Ende der ersten Variation des Chants 1, in dem der Zuhörer nach und nach von einer seichten Mulde (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) „seicht“ – <'hɒləʊ> **hollow**^(en) „hohl, Mulde“) in eine Halle (<'hɔ:l> **hall**^(en) „Halle“), dann in ein Loch (<'həʊ:l> **hole**^(en) „Loch“), fällt, diesem aber recht schnell entflieht, verfolgt von einem schwingenden glottalen Hauchen: <Hoooooooo>, das sich noch verstärkt durch seinen Widerhall, bevor er erneut in ein Loch (<'həʊ:l> **hole**^(en) „Loch“), dann in eine Halle (<'hɔ:l> **hall**^(en) „Halle“) gerät. Die einzelnen, aufeinanderfolgenden „akustischen Variationen“ basieren folglich auf der expressiven Form eines Wortes oder auch nur eines Wortteils einer spezifischen Sprache und/oder seiner semantischen Form. Wie in der Poesie so gilt auch hier: „Klang, Rhythmus und Zusammenstellung der Wörter, deren induktive Auswirkungen oder gegenseitigen Einflüsse, herrschen auf Kosten ihrer Eigenschaft, in einem bestimmten und feststehenden Sinn gebraucht zu werden, vor.“³

In diesem Werk wirkt das Echo als ein Kreativitätsprinzip.⁴ Wie aber diese Echo-Phänomene interpretieren, die diesem Werk seine so eigenwillige Resonanz verleihen?

Dem Thema Haus, **home** im Englischen, **maison** im Französischen, wendet sich die erste Variation des Chants 2 zu, die wiederum ein Echo, eine Wiederholung der vierten Variation

3. Paul Valéry, „Commentaires de „Charmes““, *Variété*, in der Reihe Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, S.1510-1511.

4. Siehe Véronique Klauber, die den Vorgang der Wiederholung in der *Encyclopædia Universalis* [online] folgendermaßen definiert: „Die Wiederholung ist ein vielseitiges Kreativitätsprinzip, das jede Kommunikation bestimmt, von der kleinsten Einheit des Signifikanten (Zeichen, Buchstaben, Laute) bis hin zu den größten komplexen Einheiten (wie zum Beispiel eine ganzen Erzählung)“.

proximité des sonorités, la paire presque homophone <'ʃi:t> **sheet**^(en) « feuille » – <'ʃɪt> **shit**^(en) « merde » contenue dans la première variation, nous fait entrer avec ironie dans l'univers de l'ambiguïté des formes et de leurs sens. Et l'on se prend aux jeux des échos, comme par exemple dans la cinquième variation du chant 2 où l'on entend <'bʌsʊ> **otcu**^(cs) « des pères » puis <'bʌsɪ> **otci**^(cs) « aux pères », à moins que ce ne soit <'bʌfɪ> **oči**^(cs) « yeux », ce qui expliquerait la suite: <ɪç 'mœçtʰə> **ich möchte**^(de) « j'aimerais » – <'mœçtʰə 'augə> **möchte Augen**^(de) « aimerais des yeux » ; ainsi qu'aux jeux des mots qui parcourent les variations, comme à la fin de la première variation du chant I, où l'on tombe progressivement d'un creux peu profond (<'ʃæləʊ> **shallow**^(en) « peu profond » – <'hɒləʊ> **hollow**^(en) « creux, un creux ») dans une salle (<'hɔ:l> **hall**^(en) « une salle ») puis dans un trou (<'həʊ:l> **hole**^(en) « un trou ») d'où l'on s'échappe bien vite, poursuivi par un souffle glottal vibrant: <Hoooooooo> qui se multiplie sous l'effet des échos qu'il renvoie, avant de retomber dans un trou (<'həʊ:l> **hole**^(en) « un trou »), puis une salle (<'hɔ:l> **hall**^(en) « une salle »). Les « variations sonores » qui se succèdent sont donc conçues chacune à partir de la forme expressive ou d'une partie de la forme expressive d'un mot d'une langue particulière et/ou de sa forme sémantique. Ainsi, comme en poésie, « c'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain³ ».

Dans cette œuvre l'écho fonctionne donc comme un principe créateur⁴; mais comment interpréter ces phénomènes d'écho qui donnent à cette œuvre sa résonance si particulière?

C'est sur le thème de la maison, **home** en anglais, **Haus** en allemand, que s'ouvre la première variation du chant II, qui fait écho à la quatrième variation du chant I dans lequel il apparaissait déjà (cf. transcription). Plus que dans le premier chant, l'artiste semble tâtonner

3. Paul Valéry, « Commentaires de „Charmes“ », *Variété*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, pp. 1510-1511.

4. En rapport avec la définition que Véronique Klauber donne du procédé de répétition dans l'*Encyclopædia Universalis* [en ligne]: « La répétition est un principe créateur universel régissant toute communication depuis l'unité minimale du signifiant (signes, lettres, sons) jusqu'aux ensembles les plus larges (un récit entier par exemple) ».

the enveloping ‘soundscape’,⁵ the better to take possession of the language(s).

Furthermore – since inevitably a language will open up onto another⁶ – **ha**, **Haus**^(de) is followed by **maison**^(fr), then **home**^(en) and then **kuća**^(sr) echoing off each other. The process of repeating and echoing semantically close forms generates a sort of incantation reinforced by the use of the possessives: **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) before nouns, and this in turn is intensified by the crescendo tempo of the echoes, until an explosive emotional charge detonates and, at that instant, meaning bursts forth.

Since ‘meaning emerges by way of sound and rhythm’ according to Hopkins the poet⁷, it is possible to ascertain that, effectively, sounds are not just sounds: ‘Things are heard, seen, touched and felt simultaneously. Their noise, their sound, their form, their smell, their tactile nature go together and form a whole’.⁸ Hence, although **home**, **Haus**, **maison** and **kuća** may be marked by a strong semantic proximity, they neither share the same psycholinguistic effects nor do they provoke the same reminiscences, as the artist explains: ‘**kuća** [Serbian is the language of her paternal grand parents and partly her father’s] has ‘green’, warm and reassuring connotations for me, and evokes the smell of hay, whereas **Dachboden** [German, as in the language of her home and school environments], a word meaning the attic of a house, is practically the opposite given that to my mind

5. The notion of ‘soundscape’ was introduced by the Canadian composer Raymond Murray Schafer in *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969), where he demonstrates that man changes and that his listening ability changes in keeping with the changing sound environment.

Similarly, the phonetician Elisabeth Lhote has taken up and transferred this notion to the field of linguistics with reference to the ‘landscape model’ for languages: ‘Every spoken language is one of the first soundscapes open to children from the moment they are born: Every call, contact, exchange and communication with adults invariably involves the use of words, sentences, voices and inflections intrinsic to the local language.’ In: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. See Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: On the Forgetting of Languages*, Zone Books, New York, 2005. Heller-Roazen advances the theory according to which each language is the echo of another, and each one of them never stops bearing witness to this fact.

7. See Bruno Gaurier, ‘Traduire’, Paper presented on 28 January 2014 at the transdisciplinary scholarly meeting of the Centre d’Études du Vivant, session: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, ‘Aux origines du langage’ in: *Sur les épaules de Darwin*, Radio programme, France-Inter, 2013.

des Chants 1 ist (vgl. Transkription). Mehr noch als im ersten Chant scheint sich die Künstlerin hier vorzutasten, auf der Suche nach dem richtigen Laut, der Artikulationsstelle – wenn nicht dem Atemzug: <‘ha\’ha\’ha\’ha\’ha\’> –, einem Rhythmus, einem Gefühl, einer Erinnerung. Immer und immer wieder wiederholt sie diese „Aspiration“, diese Behauchung, die die französische Sprache nicht kennt, dem Englischen und Deutschen jedoch eigen ist; sie wiederholt gleich einem Kind, das sich darin übt, die Laute der es umgebenden „akustischen Umwelt“,⁵ wiederzugeben, um sich die Sprache(n) anzueignen. Es folgen, da eine Sprache unvermeidlich zu einer weiteren führt,⁶ nach **ha**, **Haus**^(de) die Wörter **maison**^(fr), dann **home**^(en), anschließend **kuća**^(sr), die abwechselnd im Widerhall ihrer Echos ertönen; das Prinzip Wiederholung / Echo von semantisch verwandten Formen erzeugt einen Zauber, der verstärkt wird durch das Hinzufügen der Possessivpronomen **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) zu den Nomen und sich unter der Wirkung des steigenden Rhythmus der Echos weiter steigert bis zu einer emotionalen Befrachtung, einem Ausbrechen, dem Auftauchen eines Sinns.

Denn „der Sinn kommt mit Klang und Rhythmus“, so der Dichter Hopkins⁷. Allerdings sind die Klänge nicht einfach Klänge: „Die Dinge werden gleichzeitig gehört, gesehen, berührt, gefühlt. Ihr Lärm, ihr Klang, ihre Form, ihr Geruch und das Gefühl sie zu berühren gehören zusammen, bilden ein Ganzes.“⁸ So haben **home**, **Haus**, **maison** und **kuća** – auch wenn sie sich durch eine enge semantische Verwandt-

5. Den Begriff der „akustischen Umgebung“ führte der kanadische Komponist Raymond Murray Schafer in *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969) ein, worin er bewies, dass der Mensch und sein Hören sich verändern mit der Veränderung der akustischen Umgebung. Analog dazu übernahm die Phonetikerin Elisabeth Lhote diesen Begriff, übertrug ihn in die Linguistik: „Jede gesprochene Sprache bildet eine der ersten akustischen Umgebungen, die sich dem Kind mit der Geburt offenbaren: Das Rufen, der Kontakt, der Austausch, die Kommunikation mit dem Erwachsenen erfolgen immer mit Wörtern, Sätzen, Stimmen und einem spezifischen, dem jeweiligen Sprachmilieu eigenen Klang.“ In: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. Vgl. Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: On the Forgetting of Languages*, Zone Books, New York, 2005. In diesem Werk stellt Heller-Roazen eine These auf, nach der jede Sprache Widerklang einer anderen sei, was sie unaufhörlich bezeuge.

7. Vgl. Bruno Gaurier, „Traduire“, Konferenz am 28.1.2014 im Rahmen der interdisziplinären Treffen des Centre d’Études du Vivant, Zyklus mit dem Titel: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, „Aux origines du langage“ in: *Sur les épaules de Darwin*, Rundfunksendung von France-Inter, 2013.

à la recherche d’un son juste, d’un point d’articulation à moins que ce ne soit d’un souffle: <‘ha\’ha\’ha\’ha\’ha\’>, d’un rythme, d’une émotion, d’un souvenir. Elle répète encore et encore cette « aspiration » qu’ignore le français, mais que connaissent l’allemand et l’anglais; elle répète comme l’enfant qui s’exerce à reproduire les sons du « paysage sonore⁵ » qui l’entoure, pour s’en approprier la/les langues. Et puis – une langue s’ouvrant inévitablement sur une autre⁶ – au-delà de **ha**, de **Haus**^(de) viennent les mots **maison**^(fr), puis **home**^(en), puis **kuća**^(sr), qui se répondent en échos; le procédé de répétition-écho de formes séman-tiquement proches produit un effet d’incantation, qui se renforce avec l’ajout de possessifs: **ma**^(fr) / **mein**^(de) / **moje**^(sr) devant les noms, et s’intensifie sous l’effet de la cadence grandissante des échos, jusqu’à ce que se dégage une charge émotionnelle, jusqu’à l’éclat, le surgissement d’un sens.

Car « le sens vient par le son et par le rythme » dit le poète Hopkins⁷. En effet, les sons ne sont pas seulement des sons: « les choses sont entendues, vues, touchées, senties simultanément. Leur bruit, leur son, leur forme, leur odeur, leur sensation au toucher vont tous ensemble, forment un tout⁸ ». Ainsi, bien que, **home**, **Haus**, **maison** et **kuća** se caractérisent par une grande proximité sémantique, ils n’ont pas les mêmes effets psycholinguistiques et ne suscitent pas les mêmes réminiscences comme l’explique l’artiste: « **kuća** [du serbe, langue de ses grands-parents paternels et partiellement

5. La notion de paysage sonore a été introduite par le compositeur canadien Raymond Murray Schafer dans *The New Soundscape* (BMI Canada, 1969), dans laquelle il montre que l’homme change et que son écoute change, parce que son environnement sonore change. Par analogie, la phonéticienne Elisabeth Lhote a repris et transposé cette notion en linguistique pour parler de modèle paysagiste d’une langue: « Toute langue parlée constitue un des premiers paysages sonores qui s’offre à l’enfant dès sa naissance: l’appel, le contact, l’échange, la communication avec l’adulte se font toujours avec les mots, les phrases, les voix, les inflexions propres à la langue du milieu. » Dans: Elisabeth Lhote, *Le paysage sonore d’une langue, le français (Vol. 4)*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1990.

6. Voir Daniel Heller-Roazen, *Echolalias: Essai sur l’oubli des langues*, Seuil, Paris, 2007. Dans cet ouvrage, Heller-Roazen expose la thèse selon laquelle chaque langue est l’écho d’une autre, dont elle ne cesse de porter témoignage.

7. Voir Bruno Gaurier, « Traduire », conférence donnée le 28 janvier 2014 dans le cadre des rencontres transdisciplinaires du Centre d’Études du Vivant, cycle intitulé: *Les battements du temps*.

8. Jean Claude Ameisen, « Aux origines du langage », dans: *Sur les épaules de Darwin*, Émission radiophonique de France-Inter, 2013.

it is, bizarrely, always on fire, and thus red and dangerous.' It is likewise important to bear in mind that this synaesthetic approach to languages on the part of the artist also played a role when it came to selecting words and their combinations within the work, so that from this point of view, it constitutes a true landscape, in the pictorial sense of the term.

Correspondingly, as the speakers create and take possession of language(s), the words acquire a certain density and sensorial quality, as well as a semantic, retentive and affective charge, which the series of echoes succeeds in liberating. In this sound-based work, the echo appears finally not only as a creative principle but also as a heuristic device allowing the artist to make sense, to choose a particular path.

Throughout this original work which reveals the very process presiding over its elaboration – a crucial component, albeit invisible, if we are fully to comprehend and gain access to Nadia Lichtig's work – the artist invites us to get in sync with her art as she achieves optimal resonance within herself. For it is at the conclusion of this 'interlinguistic fantasia'⁹ that the artist attains an 'inner frequency'¹⁰ which allows her ultimately to free herself from the linguistic sphere and enter a new creative phase, deemed 'prelinguistic' by the artist, bearing in mind 'that at the point at which the sound piece draws to a close, painting begins'.

Marion Dufour received her Phd in language education at Université Paris Descartes and also graduated from the École du Louvre. She is currently a Lecturer in French at King's College London, where she is working on issues in didactics for intercomprehension in neighbour languages.

9. 'Fantasia' in the musical sense of the term, i.e. a composite form not subject to any pre-established rules. Themes follow one another in rapid succession, not in an orderly manner.

10. With reference to Edward Munch, who worked while listening to the radio between two wavelengths. See, Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*. Munich–London–New York, Prestel 2001, pp. 41–42.

schaft auszeichnen – laut der Künstlerin nicht dieselbe psycholinguistische Wirkung und rufen nicht die gleichen Reminiszenzen hervor. „kuća [Serbisch, Sprache ihrer Großeltern väterlicherseits und zum Teil auch des Vaters] ist ein Wort mit einer ›grünen‹, geborgenen und für mich beruhigenden Konnotation, das mich an den Geruch von Heu erinnert; **Dachboden** [Deutsch, Sprache des familiären Umfelds und Schulbesuchs] hingegen ist quasi das Gegenteil, denn ihn verbinde ich seltsamerweise immer mit Feuer, also rot; eine Gefahr geht von ihm aus.“ Folglich muss man auch berücksichtigen, dass diese synästhetische Annäherung der Sprachen ebenfalls beitrug zur Auswahl der Wörter und deren Kombinationen innerhalb des Stückes, das aus dieser Perspektive eine – im bildlichen Sinn – wahre Landschaft formt.

So gewinnen die Wörter der verschiedenen Sprachen im Laufe ihres Schöpfungsprozesses und der Aneignung durch die Sprecher eine gewisse Intensität, nehmen Sinnlichkeit, Sinn, Erinnerungen, Affekte auf, die die aneinandergereihten Echos mit sich forttragen. In diesem akustischen Stück erscheint das Echo nicht nur als ein Kreativitätsprinzip, sondern auch als eine heuristische Methode mittels der die Künstlerin Sinn geben, eine Richtung einschlagen kann.

Durch dieses eigenständige Werk, das Einblick in seinen Entwicklungsprozess bietet und so einen wesentlichen Bestandteil zu seinem Verständnis liefert, lässt uns Nadia Lichtig in Resonanz mit ihrer Kunst treten, wie sie auch mit sich selbst in Resonanz tritt. Schließlich findet sie nach Abschluss dieser „interlinguistischen Fantasie“⁹ eine „innere Frequenz“,¹⁰ durch die sie sich frei machen kann von der Linguistik, um in eine neue – von der Künstlerin als „prälinguistisch“ bezeichnete – Schöpfungsphase zu treten. Denn, so Lichtig: „Dort, wo das akustische Stück endet, beginnt die Malerei“.

Marion Dufour promovierte an der Universität de Paris Descartes in Sprachwissenschaft, die École du Louvre schloss sie mit Diplom ab. Am King's College London forscht sie im Bereich der Interkomprehensionsdidaktik zwischen nah verwandten Sprachen.

9. „Fantasie“ in der Bedeutung der Musik: Eine freie Komposition, die nicht formalen, festgelegten Regeln unterworfen ist und in der die Themen vielmehr frei aufeinanderfolgen, als dass sie organisiert sind.

10. Gemäß Edward Munch, der, während er arbeitete, Radio zwischen zwei Wellenlängen hörte. Vgl. Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*, München, London, New York 2001, S. 41–42.

de son père] est un mot qui a une connotation “verte”, chaleureuse et rassurante pour moi, qui m'évoque une odeur de foin; alors que **Dachboden** [de l'allemand, langue de l'environnement familial et de scolarisation], qui signifie “comble d'une maison”, c'est quasiment le contraire puisque je le vois bizarrement toujours en feu, donc rouge, et d'où émane un danger.» Il nous faut donc aussi prendre en compte que cette approche synesthésique des langues a également contribué à l'élection des mots et à leurs combinaisons au sein de la pièce qui, dans cette perspective, constitue un véritable paysage, au sens pictural du terme.

Ainsi, au cours de leurs processus de création et d'appropriation par les locuteurs, les mots des langues acquièrent une certaine épaisseur en se chargeant de sensorialité, de sens, de souvenirs, d'affects que les échos en chaîne viennent libérer. Dans cette pièce sonore, l'écho apparaît donc finalement non seulement comme un principe créateur, mais aussi comme un procédé heuristique qui permet à l'artiste de faire du sens de trouver une direction.

À travers cette œuvre originale qui donne à voir le processus qui a présidé à son élaboration, part d'invisible essentielle à sa compréhension, Nadia Lichtig nous permet d'entrer en résonance avec son art, comme elle entre en résonance avec elle-même, puisque c'est à l'issue de cette « fantaisie interlinguistique⁹ » qu'elle finit par trouver une « fréquence intérieure¹⁰ » qui lui permet de s'affranchir du linguistique pour entrer dans une nouvelle phase de création – dite « prélinguistique » par l'artiste car pour elle, « là où la pièce sonore finit commence la peinture ».

Marion Dufour est docteure en Sciences du langage (Paris-Decartes) et diplômée de l'École du Louvre. Elle poursuit des recherches dans le domaine de la didactique de l'intercompréhension entre langues voisines au King's College London.

9. « Fantaisie » au sens musical du terme, c'est-à-dire une composition de forme composite qui n'est pas soumise à des règles formelles préétablies, et qui fait se succéder les thèmes, plutôt qu'elle ne les organise.

10. En référence à Edward Munch qui travaillait en écoutant la radio entre deux longueurs d'ondes. Cf. Poul Erik Tøjner, *Munch: In His Own Words*, Munich–Londres–New York, Prestel, 2001. pp. 41–42.

TRANSCRIPTION

TRANSKRIPTION

TRANSCRIPTION

(en) Partial transcription by Marion Dufour of the sound piece *Pictures of Nothing*

(de) Partielle Transkription von Marion Dufour der akustischen Arbeit *Pictures of Nothing*

(fr) Transcription partielle par Marion Dufour de la pièce sonore *Pictures of Nothing*

TRANSCRIPTION CONVENTIONS

..	Shorter or longer pauses	< 'haus >	Phonetic transcription
/ \	Rising and falling intonation	(Haus)	Orthographic transcription
:	Lengthening of the syllable	(haus?)	Uncertain transcription
[Overlap	HAUS	Emphasis
'	Indicates a stressed syllable	X	Segment not understood

SONG I (3'48)

1st variation from 'space'

Voice 1	<'speɪs (space)\ 'spɛs (-spec-)\ .. (birdsong repeated 4 times) ..'speɪʃ (-speci-)\ .. 'spi:tʃ (speech)\ .. es'peʃəlɪ (especially)\ s::[:		
Echo voice 1/voice 2?	['spi:tʃ (speech) /....		
Voice 1	'pɛə'shi:t (-pare sheet)\ . 'pɛə'shi:t (-pare sheet)\ .. 'spɛə'shi:t (spare sheet) / .. 'ʃi:t (sheet)\ ʃi:(shee-)\ /'ʃi:t\ 'ʃɪt (shit)\ 'ʃi:t\ . 'feltə' (shelter)\ . 'feltə'\ 'ʃælɪ (chalet)\ . 'ʃalɛ (chalet)\ . 'ʃæləʊ (shallow)\ . 'hɒləʊ (hollow)\ .. 'hɔ:l (hall)\ .. 'hɔ::[:[:I\ ... hɔ:l\ 'həʊ::I (hole)\ . 'hɔ::[:[:\ həʊl\ . 'həʊl\ ol (hall)\		
Echo voice 1/voice 2?	['hɔ:l\	['hɔ::I\	
Echo voice 1/voice 3?		['hɔ::I\	

2nd variation from 'mon'

Voice 1	mɔ̃ (mon)\ mɛ̃ (main)\ . mɔ̃:\ mɛ̃\ mɛ̃\ mǎ (ment?)\ mɔ̃:: / mɛ̃:: / ... mɛ̃ / mɔ̃\ [kœʁ (cœur)\ . mɔ̃: / kœ:ʁ\		
Echo voice 1/voice 2?	[mɛ̃\		

3rd variation from 'cheveu' not transcribed

4th variation from 'Haus'

Voice 1	'haus (Haus)\ 'həʊm (home)\ mɛ:\ 'zɔ̃\ (maison) [sɔ̃\ m[ɛ / zɔ̃\ [mɛ / [...sɔ̃\		
Echo voice 1/voice 2?	[sɔ̃\ [mɛ / [zɔ̃\ [mɛ / sɔ̃\		
Voice 1	[mɛ / [/ ... zɔ̃\ mɛ / [
Echo voice 1/voice 2?	mɛ zɔ̃\ [[mɛ / zɔ̃\	[mɛ / zɔ̃\

5th variation from 'sépare' not transcribed

6th variation from 'hairy' not transcribed

INTERLUDE: BLACK BIRD (1'50)

SONG II (6'00)

1st variation from 'maison'

Voice 1	<'sɔ̃ (son)\ . 'haus\ 'zain (sein) / mɛ:\ 'zɔ̃\ 'zainə (seine) / 'haut\ zainə / 'hau:s\ 'zainə / 'HAU:s\ 'HƏŮM (home) / ???? (toctoctoc) \ 'HAU:s\ 'hau:s\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'hə\ 'həʊm\ .. 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'haus\ 'haus\ 'HAUS\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'haus\ 'hausmɛ:zɔ̃ (Hausmaison)\ 'ha:bn (haben)\ 'ha\ ['həʊm\ . 'ha\ 'ha\ mɛ:\ / zɔ̃\ 'ha\ . 'ha:bn\ ...		
Echo voice 1/voice 2?	['ha\ . 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\ 'ha\		
Voice 1	mɛ:\ [zɔ̃\ ... 'ha[us\ . 'hiər (hier) \ ['hi:m (him)\ \ . 'iməm\ 'iməm\ 'haus\		
Echo voice 1/voice 2?	['hiər\	['həʊm\	['həʊm\
Voice 1	'ha:[us\	['həʊm (home)\	'haus\ 'mɛ̃ (main) /
Echo voice 1/voice 2?	['kûtɕa (kuća)\ 'kûtɕə (kuće)\ i'dem (idem) / 'kûtɕə\		
Echo/voice 1	['Haus\ mɛ̃ / zɔ̃\ [mɔ̃\ . i'dem / 'kûtɕa\ ʁɛ'zɔ̃ (raison) / ʁɛ-zɔ̃ /		
Echo/voice 2	['ha:bn\	['həʊm\ mɔ̃\	'haus\ 'kûtɕi (kući)\
Echo/voice 1	mɛ̃\ mɛ..... [zɔ̃ / 'həʊm\ 'haus\ 'haus\		
Echo/voice 2	'həʊm\ ['kûtɕi\ ʁɛ'zɔ̃\ 'həʊm\ 'həʊm\		
Echo/voice 3	'ha:bn\ 'mɔ̃.jɛ (moje) / 'kûtɕa\ 'mɔ̃.jɛ / 'kûtɕa:\		
Echo/voice 1	[main: (mein) / main: / main: /		
Echo/voice 2	['haus\		
Echo/voice 3	i'dem / ['kûtɕi\ 'tvɔ̃.jɛ\ 'mɔ̃.jɛ\ 'kûtɕa\		
Echo/voice 1	'mɔ̃.jɛ\	['tvɔ̃.jɛ\ 'mɔ̃.jɛ / 'tvɔ̃.jɛ\	[mɛ / zɔ̃\ mon / zɔ̃\
Echo/voice 2	[son\ [mon /	['haus\	['mɔ̃.jɛ / 'həʊm 'haus\
Echo/voice 3	['tvɔ̃.jɛ	[mai son	[sein 'kûtɕa\ 'kûtɕa\ >

2nd variation from 'tuyau' not transcribed

3rd variation from 'Wasser' not transcribed

4th variation from 'o' not transcribed

5th variation from 'morgen' not transcribed

6th variation from 'poupée' not transcribed