

Bertrand-François Gérard

Les mots qu'on n'a pas prononcés sont les fleurs du silence

*Puisque les morts ne peuvent plus se taire,
Est-ce aux vivants à garder leur silence ?*

Jean Tardieu

*N'est-ce pas que dans tout l'univers il n'y a qu'un grand cri contenant
la douleur, la joie, l'extase, l'agonie, le cri maternel de la création !*

Isadora Duncan



*Une langue venue d'ailleurs*¹

Un livre attachant qui rend compte, par un récit écrit en français et à la première personne, du désarroi d'un jeune japonais immergé dans un univers social et une langue qui lui refusent les mots, les constructions de phrases ouvrant sur l'expression de sa subjectivité. Cet univers social, c'est du même mouvement « la société civile et commerciale » et les effets de sillage des mouvements étudiants (la *Zengakuren*, 全学連) qui dans les années 68 la contestèrent. Plutôt que de langue, il est ici question de discours, celui du Capitaliste et de son emprise sur les autres discours parmi lesquels celui de l'Université, mais encore celui des « puissances tutélaires traditionnelles² » (p. 61) c'est-à-dire dans notre jargon, le discours du Maître que caractérise dans le Japon d'après-guerre l'expression découverte ailleurs, *Shikata ga nai* (仕方がない), « on ne peut rien y changer ». La langue japonaise placée sous l'emprise de cette torsion des discours, je l'appelle ici *la langue du Japon*, posant ainsi qu'elle n'efface pas cette autre langue, *la langue japonaise* proprement dite que pourtant elle imprègne. La littérature, sous tous ses aspects, est suffisamment riche pour attester de cette permanence de la langue japonaise, en fut-elle remaniée, et de sa résistance passive, mais pas toujours passive, à la langue du Japon.

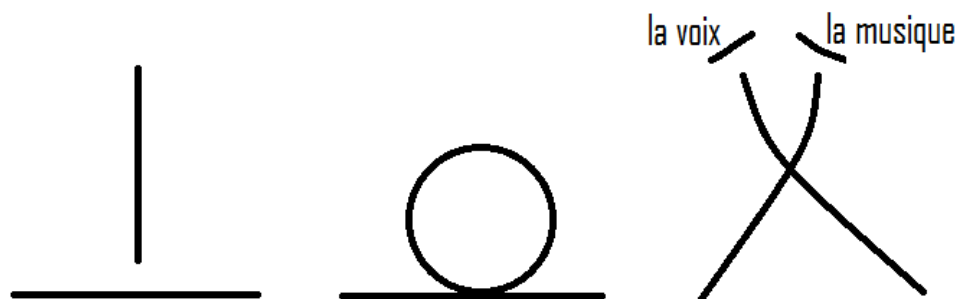
Une première lecture fut portée par le drame d'une confiscation de la langue par un discours commun emmurant celui de la vérité du sujet. La vérité du sujet se voit là barrer l'espace de son énonciation, elle n'a plus d'adresse pour l'accueillir, s'en produit un assèchement des mots. Dans ce livre, l'auteur en confie l'expression au narrateur, d'où la possibilité d'interroger le texte et de n'en attendre que de lui seul les éclaircissements qui pourraient nous en parvenir. Il m'a fallu pour avancer dans une seconde lecture trouver un fil directeur afin de pouvoir lire *la tête en haut* comme le disait Roland Barthes, soit la tête dans les étoiles pour en repérer les constellations, et les pieds dans le

¹ Ce texte est le document de travail sur lequel j'ai pris appui pour la présentation orale de l'ouvrage d'Akira Mizubayashi (Référence à la Réunion Librairie du 18 mars 2012) ; comme tel il présente un écart avec ce que j'ai pu dire en cette circonstance. C'est ainsi par exemple qu'il convoque des termes de la langue japonaise que je n'ai pas évoqués oralement et qui sont absents du livre de même que des exercices graphiques portant sur l'agencement vertical et horizontal des caractères pour la composition des mots de la langue japonaise dont je ne sais rien. Un tel détour par quelques rudiments de la langue et leur écriture s'imposa au fil d'une relecture de ce livre dont la première lecture avait fait ressortir que la langue japonaise n'y étant pas comme telle convoquée avec ses mots, lui imposait pourtant sa trame. Enfin, il ne s'agissait pas pour moi de faire œuvre de psychanalyste, mais plus prosaïquement peut-être d'éclairer pour mon travail et par cette lecture d'un texte récent d'un auteur japonais de langue française quelques points de cette séance du séminaire de Lacan (12 mai 1971), intitulée *Lituraterre* ; ils ne sont pas directement abordés ici.

² A. Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. L'un et l'autre, 2010. Les références des citations sont données au fil du texte.

livre pour n'en pas quitter le tracé. Le narrateur propose un repère au lecteur : de la langue japonaise il nous dit qu'elle est « ensemencée au fond de moi » en quelque sorte de « constitution verticale » et de la langue française qu'elle est de « nature horizontale, d'une étendue immense », en quelque sorte illimitée.

Comment et de quel mouvement relier les deux, l'enracinement et l'ouvert de la découverte, celle de cette *langue venue d'ailleurs* ? Une disjonction, l'opposition binaire, entre la verticalité de l'une et l'horizontalité de l'autre ne m'est pas parue satisfaisante. On peut penser, car le texte y conduit, que cet enracinement adhère et participe de l'ouvert que fut pour le narrateur la langue française, il se fait alors horizon diffus de cette langue qui ne s'y manifeste que par le recours à des lettres italiques et la convocation de quelques rares termes japonais translittérés en écriture latine, *ongaku*, *ukiyo*. Enfin rien ne s'oppose à supposer que les deux langues puissent se croiser par superposition, ce qui peut s'écrire en trois mots *su-* comme savoir, *père-* comme vouloir, *position-* comme subjective ; ce mouvement de dessus-dessous étant animé par ces deux indices que sont la voix et la musique. L'une, la voix, faisant accroche du signifiant à l'objet indépendamment du sens, l'autre, la musique, venant subvertir l'impuissance des mots à désincarcérer la vérité du sujet. Que nous retrouvions là, sur le schéma, un graphisme évoquant l'une des écritures possibles du mot *Chichi*, (ちち), 父, Père, n'a rien de surprenant puisqu'il en provient : comment ne pas rechercher, à la lecture de ce livre, l'écriture japonaise du mot *père*.



Ce faisant m'est revenu le souvenir de ces quelques heures passées dans la salle de transit de l'aéroport de Narita. C'est tout ce que je connais du Japon, les murs de cette salle, le goût du saké et celui du Nikka Whisky que l'on doit à Masataka Taketsuru qui fit en 1919 un séjour en Écosse pour en rapporter le savoir-faire. Mais qu'y avait-il donc au-delà des murs ? Je n'eus le temps que d'en accueillir l'énigme réifiée en un objet : une petite boîte fermée, recouverte de marqueterie qui ne s'ouvre qu'à faire glisser, dans le bon ordre et la bonne direction horizontale ou verticale, les panneaux qui composent les parois latérales.



日本の秘密箱, (*Nihon no himitsu-bako*), boîte à secret

Ce souvenir a guidé mon travail plus sûrement que les repères cartésiens proposés par le narrateur. Son affaire, son trouble, sa question supposent une troisième dimension dans ce rapport entre les langues, celle de *lalangue* telle que l'écrit Lacan, soit ce qui s'écri(e)t avec un « e » et un « t » comme perte puis manque de ce qui du corps maternel en acte — ceux du maternage — se fit incorporation de signifiants à laquelle l'autre langue, celle que l'on apprend à parler, dans un maillage de discours, tend à mettre de l'ordre ; pas sans que le désir de la mère ne s'en mêle et parfois s'y emmêle. Quant au père, il se loge où il peut ; et ne pouvant répondre de sa place qu'à la condition du désir de la mère et à celle de la partager, cette place, avec d'autres figures ou noms-du-père, parmi lesquelles *ongaku*, la musique, et *la-langue-française*. La boîte qui m'a servi de *guideline* comporte six mouvements latéraux, verticaux ou horizontaux, avant de pouvoir en libérer le couvercle. Ces mouvements évoquaient sensiblement les thèmes suivants :

- Les parents
- Les langues
- La voix
- La musique
- Suzanne-Michèle
- La lettre

Je leur ai associé des couleurs afin de repérer leurs mouvements dans le livre à l'aide de Post-it. Ils produisirent sur sa tranche un effet de marqueterie ou de bigarrures. Ces signifiants ou ces noms semblent voler d'un chapitre à l'autre. Jusqu'à l'ouverture finale de ce texte, celle d'une transmission.



Les parents

De son père le narrateur loue la détermination tenace. Durant la guerre, au prix d'en avoir été durement maltraité, il s'est refusé à se comporter tel qu'il était attendu alors d'un soldat des forces d'occupation en Mandchourie. Dans un autre temps, caché dans un réduit où il écoutait *la Symphonie pastorale*, à l'abri, croyait-il, des oreilles indiscretes pouvant être celles de la police, il y fut surpris par celle qui allait devenir sa femme. Comme quoi : « *TooKuTe Chikaki Ha DanJô No Naka*, (遠くて近きは男女の仲), les hommes et les femmes s'unissent plus facilement qu'on ne le pense ». Si cette rencontre est passée par la musique, celle de *la Symphonie pastorale*, l'attente du père concernant ses enfants « était discrète, elle ne passait pas par des mots » nous dit le narrateur, dit autrement, elle était silencieuse. Cette résistance passive du père au discours du maître, cet appel qui sourd à travers les parois d'une cache, d'un repli, n'évoquent-ils pas cette sorte de mutisme dont fut saisi le jeune Akira entrant à l'Université ?



musique

Le père offrit à son aîné, encore très jeune, un piano, puis un violon l'engageant à prendre des cours de musique. Plus tard, devenu adolescent, dans son antre, le cadet fut saisi, séduit, au point d'en être convoqué par des voix entendues à la radio, « la voix de l'homme et celle de la femme se cherchaient, se répondaient, se confondaient, s'entrelaçaient dans leur mouvement phonique délicat et soigneusement défini ». Il s'agissait de cours de langue française. Le narrateur parle de l'effet de ces voix sur lui, mais cette résonance des voix qui se cherchent ne convoque-t-elle pas ce récit entendu enfant de la rencontre entre les parents ? Cet autre du désir, cet autre discours où le désir, son objet, vient habiter la place de la vérité du sujet prit là le tour d'une figure allégorique sur laquelle prend appui le fantasme, Suzanne, corps féminin habité de la voix et revêtu d'une partition musicale qui reste à composer. La langue française, « cette langue aimée et choisie » dit la voix dans des mots qui demeurent de l'ordre des vibrations sonores, « une descente au fond des choses » (p. 30), qualifiée ailleurs de « réelle jouissance phonatoire ». Le jeune Akira se laisse happer par cet appel de donner corps de paroles, en langue française, à ce qui là sourd et perce de tout à fait intérieur et bat le rappel de la petite enfance : *mots adorés, incompréhensibles*, ceux de la voix-langue que nous appelons *lalangue*. Il n'en dit rien mais ne s'en cache pas. Le père prenant acte de la demande de son fils cadet, comme s'il en *père-savait* quelque chose d'autre, lui offrit un magnétophone. Le narrateur précise à cet endroit le nom de la marque, Sony. Il semble bien que ce nom s'écrive au Japon même, en *romaji*, en écriture latine, et

qu'il ait été choisi par ses promoteurs pour son assonance avec le mot son (*sonus*) et avec une chanson très connue du fait de la présence américaine, *Sunny Boy*. Contentons-nous ici d'y entendre les mots son comme possessif en français et *son*, « fils » en anglais alors se précipite la connexion *son-fils* que précise la formation du mot « *le musique* » qui, nous dit le narrateur, « doit vibrer comme un nom masculin » (p. 54). Il rejoint là, avec ce don et à sa manière, la position de son aîné dans la filiation pour une transmission.

Le narrateur y insiste, le piano, l'enregistreur Sony, « c'était l'incarnation de la volonté paternelle » (p. 47). « C'est peut-être cette musique-là, que je ne pratique sur aucun instrument, qui m'a acheminé vers cette autre musique qu'est la langue française (p. 54) [...] *le français est ma langue paternelle* (p. 55), exprimant « toutes les nuances de la voix de mon père ».

声 [koe](#), [kowa-](#), [sei](#), [shoo](#) : voix

肥 [ko\(yasu\)](#) : fertiliser

超 [ko\(eru\)](#), [ko\(su\)](#), [choo](#) : surpasser, exceller, dépasser

Cette *langue paternelle* fait coupure du *vide des mots* de l'autre langue, celle du Japon (p. 21), à la fuite du sens, au déficit de vérité (p. 57) qu'elle contraint et auquel elle oppose celle de Rousseau, de la démocratie, de *la valeur de l'individu* (p. 45). Pour caractériser cette langue dévitalisée du Japon, le narrateur convoque l'un des rares termes de la langue japonaise présent dans ce texte, *ukiyo*, le monde flottant, (浮世), qui caractérise l'époque d'Edo, celle d'un pouvoir central établi (le shogunat Tokugawa) et l'émergence d'une bourgeoisie d'affaire au détriment d'une aristocratie militaire (XVII^e-XVIII^e siècle), mais c'est aussi le temps des *ukiyo-e* (浮世絵) des si fameuses estampes japonaises qui ont fasciné nos grands-pères, celui d'un érotisme bourgeois oscillant entre art et vulgarité. Dans le texte l'*ukiyo* connote la dérive du sujet dans un monde d'artifices, de consommateurs d'où un *sentiment d'étouffement*. Mais les *bijin-ga* (美人画), *peintures de [bijin](#)*, les *peintures de jolies femmes* et les *shunga* (春画) les *images du printemps*, celles que nous connaissons, n'occultent-elles pas celles que fabrique l'enfant dans son lien troublé à *lalangue* et au corps de la mère ? *Ukiyo* c'est aussi le *Sorrowful World*, (憂き世) de la tradition bouddhique :

浮世 la vie éphémère, *ukiyo*

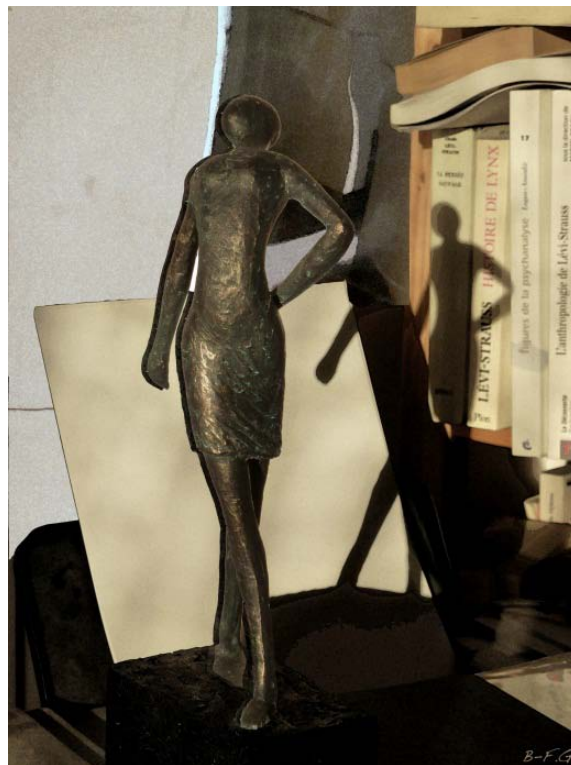
浮 [fu](#) : flotter, remonter à la surface, 世 [yo](#), [se](#), [sei](#) : génération, époque, monde

Ce monde il faut le quitter pour renaître dans un autre, il en est question en 5 points (p. 57) :

- *Recommencer ma vie*
- *Refaire mon existence*
- *Retisser les liens*
- *Remodeler, reconstruire l'ensemble de mes rapports à l'autre*
- *Remettre à neuf mon être au monde*

Ce n'est plus là échapper au seul discours du capitaliste, mais d'une autre dimension de l'*ukiyo* qu'il s'agit, celui de « la tristesse indéfinissable qui m'envahissait au son de la voix de ma mère ». (p. 158)

Il faut la quitter, renaître à une autre langue, le narrateur emploie le terme d'*évasion*, il y faut la distance et l'attente, « la patiente impatience d'une rencontre » (p. 71), qui demeure encore incarnée dans le personnage de Suzanne, un *ukiyo-e*, figure allégorique et fantasmatique, découverte dans une œuvre de Mozart pour *Les noces de Figaro*. Suzanne est voix, musique et *langue*, point de nouage ouvrant sur une rupture d'avec la langue du Japon et une séparation de la voix de la mère.



la tendresse et la connaissance en équilibre fragile

Côté père, il y faut un autre texte, la personne-texte s'est imposée de la découverte d'une autre figure du père, Mori Arimasa, 森, 有正 (1911-1976), voie lue plus qu'entendue, *lisons* la parler (pp. 26-27) :

L'essentiel, c'est de pénétrer dans les profondeurs de l'expérience...

La parole, pour devenir authentique, doit remplir au moins une condition. C'est l'existence préalable de l'expérience qui lui correspond...

Qu'est-ce que l'expérience ? C'est, j'ose l'affirmer, l'histoire de la conscience qui cherche à résister aux obstacles surgis lorsqu'une chose s'impose à elle...

Ce que j'appelle ici l'expérience ne ressemble en rien à une simple expérience superficiellement vécue à titre personnel.

経験 *keiken* : expérience

実験 *jikken* : expérience scientifique

体験 *taiken* : expérience personnelle

経 *kei* : loi, ordre des choses

験 *gen, ken* : effet, signe, essai examen

体 *karada, tai, tei* : corps, substance

実 *jitsu* : réel, véritable, mi : fruit, résultat

確実 *kakujitsu* : certitude, authenticité

誠実 *seijitsu* : honnête, sincère, fidèle

誠 *makoto, sei* : sincérité, vérité, réalité, fidélité

Mori Arimasa était protestant. Voix-texte, texte lu avec les oreilles, entendu avec les yeux qui fit recel d'autres figures paternelles, toutes savantes et pourvues d'une voix ou pour reprendre les mots de l'auteur, des figures associées à *une architecture vocale*, expression appliquée à Moriaki Watanabe (p. 192), mais qui peut être étendue à Barthes (p. 204), Starobinski (p. 217) et à d'autres. À propos de Starobinski notons ce trait : « c'est une voix qui se fait entendre avec une netteté accrue dans ses écrits, dans son mouvement d'écriture ». Cette voix ne fut que récemment entendue.

Nous sommes là dans un nouveau franchissement de la langue, celui d'*une certaine musicalité de la production verbale* (p. 161) et textuelle.

la vibration d'un passé lointain, des *profondeurs* ténébreuses mais *sonores* de la mémoire, bref de tout l'univers résonnant de la petite enfance...

des traces de souvenirs liés à *l'écoute musicale* de mon *enfance non musicienne*...

Ma *langue paternelle* est ainsi devenue un *vrai instrument de musique* comme le violon l'était pour mon frère³. » (p. 162)

³ Mes italiques.

Un violon est un instrument à plusieurs cordes. Mais cet instrument qui peut jouer en solo s'intègre à d'autres (p. 184) : à propos de Watanabe Moriaki, 渡辺守章, (1933-),

une architecture vocale qui avait des effets d'orchestration wagnérienne » (p. 192) et ailleurs, « la littérature comme orchestration d'un ensemble de motifs qui concernent la totalité de la vie psychique et spirituelle d'un individu (p. 184).



orchestration

Se trouve encore convoquée une autre corde (p. 246) :

Autant de situations, autant de visages, autant de mots entendus. Feuilles verbales volantes que j'ai attrapées et qui se sont gravées dans ma conscience de manière indélébile⁴.

Akira Mizubayashi nous livre (p. 263) dans ce livre la boîte dont le secret est recouvert de la marqueterie des signifiants qui l'enveloppe sous le nom de *langue paternelle*. L'ouverture implique 7 mouvements :

une langue qui se parle en moi

D'essence littéraire

Parole muette qui ne requiert aucune présence

Manifestation phénoménale d'une écriture originare

Mémoire vibrante

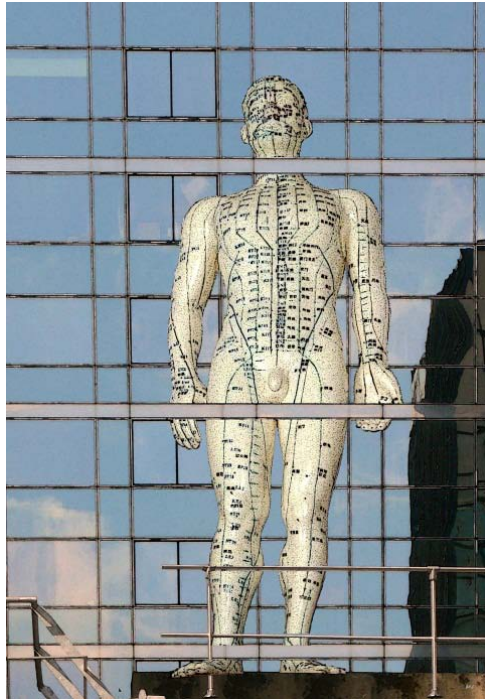
Inépuisable énergie désirante

Nous en sommes à 6, reste à ouvrir le couvercle : *parler c'est exposer sa voix nue* (p. 253).

La boîte est vide, ne contient que ce qui sourd de son enveloppe, *l'objet voix*. Un sujet divisé entre *uchi* et *soto*, 内外, voix du dedans et adresse au

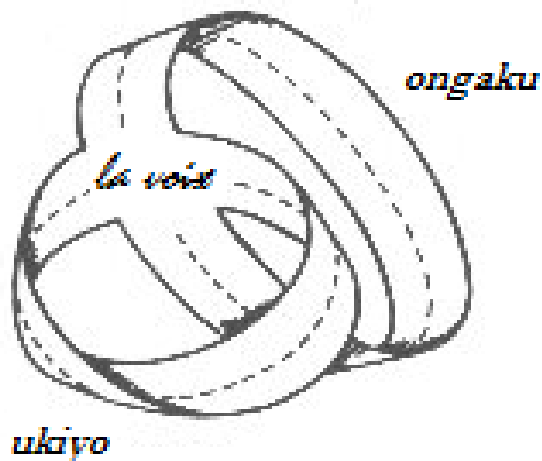
⁴ Italiques de l'auteur.

dehors, adresse aux autres réglée par les difficultés de la langue française et le plaisir de s'affronter à ses voix, ses textes, ses accents, ses rythmes et sa syntaxe tels que s'en produise *un* sujet comme ce qui s'articule des 3 dimensions du corps, de la lettre, de la voix et du temps.



le vide des mots

Le vide des mots de la modernité en vint à être bordé par la littérature, un autre ordre de la parole porté et structuré par le musique, qui « m'a acheminé vers cette autre musique qu'est la langue française » (p. 55)...



La lettre, elle est partout présente, les italiques du texte sont à lire et à entendre, précipité de la voix elle s'est faite ordonnancement littéraire de la musique qu'elle recueille.

一期一会, *Ichigo ichie*,

Une fois, une rencontre, ce fut celle décisive de Michèle qui de femme devint épouse puis mère soutenant de ce même mouvement pour l'auteur ce qui m'est apparu comme une réconciliation avec la langue du Japon, l'ouvert d'une division subjective prenant appui sur les deux langues, l'auteur est un écrivain japonais de langue française, devenu à son tour, le moment venu, *père*. Ce qu'il nous dit de leur fille Julia-Madoka vient nous dire que non seulement ce jeune garçon qui souffrait d'un mal de langue s'est sorti d'affaire, parvenant dans une autre langue à trouer le silence des mots de la langue japonaise, mais encore qu'il put faire transmission heureuse de ce partage complémentaire dont se soutient le sujet entre musique et littérature, langue française et langue japonaise, langues du dehors et *lalangue* toute intérieure. *Partage* vient dire ici division sans déchirure. 音楽, *ongaku*, la musique, celle de ce qui se refuse à ne pas se transmettre, trouvant à se dire dans un tressage de langues.

Du silence du père d'où sourd l'insistance de son désir, l'un de ses fils s'est fait recueil.

言わぬが花, *Iwanu ga hana*



Les mots qu'on n'a pas prononcés sont les fleurs du silence

Postface

Une récente intervention de l'auteur après la catastrophe de Fukushima atteste de son insistance à trouer le silence qu'impose à la langue, à toutes les langues, la L.W.C. (*Language of Wider Communication*).

... la contamination va jusqu'à la langue

... c'est à la littérature d'en dévoiler les ressorts et la mécanique

C'est à elle, entre autres, de déconstruire cette langue contaminée, dominante, ambiante...

« *E 'ore te vava !* » disent en langue tahitienne mes amis et poètes de la revue littéraire *Littérama'ohi*, percer le silence, qui a pour quasi homophone, *va'a*, qui donne à entendre « vire de bord », pour remonter contre le vent dominant. L'entrelacs entre littérature et psychanalyse participe de la manœuvre.