

## Chercher ses mots

*Cahiers Renaud Barrault, n° 99, octobre 1979*

Marie-Claire Pasquier

Tout vrai langage est incompréhensible.

*Ci-gît*

Oui, voici maintenant le seul usage auquel  
puisse servir désormais le langage,  
un moyen de folie, d'élimination de la pensée,  
de rupture, le dédale des déraisons.

*A Table*

Antonin Artaud

Toute œuvre littéraire est une défense ferme  
et une haute muraille contre cette immensité parlante  
qui s'adresse à nous, en parlant de nous.

Maurice Blanchot

L'écrivain est celui qui cherche ses mots.

On croit trop volontiers qu'un écrivain « donne la parole » à ses personnages. Qui peut se vanter d'avoir jamais pu — sauf dans le sens le plus formel, celui du « tour de parole » — *donner* la parole à quelqu'un, ou même d'avoir jamais *pris* la parole. La parole ne peut ni se prendre ni se donner, elle se joue de nous, circule à sa guise, se dérobe ou s'impose, n'en finit plus quand on voudrait bien qu'elle se taise et nous laisse muets au moment où il convient d'être éloquent. Elle ne dit que ce qu'elle veut bien dire, et rarement ce que nous croyons vouloir exprimer. Elle est reçue distraitement, se heurtant au flot continu d'un autre discours

Intérieur, les ondes concentriques qu'elle déploie échappent à notre contrôle, parfois les mots gèlent dans l'air, parfois les roseaux, le long de la rivière, les colportent avec indiscretion.

Et pourtant, quel miracle de parler. Dans la confusion du non-dit, quand nous sommes plongés muets « dans la création jusqu'au cou », comme dit Artaud, comment arriver à distinguer ce qui est nous de ce qui n'est pas nous ? « Où suis-je ? », dit l'homme qui se réveille. Nommer le monde c'est le voir et l'entendre et pouvoir aller vers lui, même si Artaud, dans une autre perspective, peut avec raison dire : « Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu'elle est séparée. » Botho Strauss raconte dans *La Dédicace* l'anecdote d'un mongolien qui, saisi par le spectacle insolite pour lui, comme il le serait pour nous, d'un pigeon posé sur une girafe, au zoo, ne sait que dire « girafe, girafe ». Le narrateur commente : « Cette fois il ne dit plus rien. Enthousiasme avorté. Juste avant la signification, avant la joie faite parole, il est obligé de renoncer, et il retombe dans son naturel ». Oui, la joie faite parole, voilà qui nous fait vivre et faute de quoi nous mourons. Hantise, un jour, de ne plus trouver le nom des choses. Hantise d'entendre notre propre langue nous parvenir comme des sons agglutinés, faute de se construire en phrases. Hantise de parler pour ne rien dire, ne rien dire qu'autrui puisse comprendre. Le monde alors se met à tanguer, il n'y a plus ni haut ni bas, il n'y a plus mémoire ni repères, les portes s'ouvrent en tous sens, et vous claquent au nez. Les projets, les volontés passent au travers de vous comme si vous étiez transparent. Oh, avec gentillesse : on vous prend par la main, on ne vous laisse pas sans nourriture. Une phrase en dit long sur les rapports qu'établit le verbe : « D'abord j'ai raison parce que je crie plus fort que vous. » Proféré à la fin d'une discussion échauffée, sans doute regretté aussitôt, cet aveu dit notre certitude d'exister par le seul fait de parler, haut et net, et de se faire entendre. L'assurance, la portée de voix seraient signe de vérité. Mais les pythies étaient enroutées, c'est d'une voix caverneuse, sourde, difficile à saisir, que jaillissait la parole des dieux, révélée, à travers elles.

Tout travail sur le langage doit en passer par l'exploration des cas-limite de manifestation du langage : langage à l'état naissant, langage proliférant au-delà de toute utilité fonctionnelle, langage en dissolution. Et c'est pour découvrir que tout langage vrai, ou juste, même s'il paraît *couler de source*, est toujours à un certain degré empêché. La remémoration, l'écriture, la traduction même sont, comme le désir, nécessairement douloureux, nostalgiques, inassouvis. La plénitude du dire est toujours une utopie. Les significations restent inépuisables, jusqu'à vous donner le vertige. Dire hors phrase, pour le plaisir croit-on, un mot tel que

« lampe », s'écouter le dire comme pour la première fois, c'est à la fois croire l'inventer, et réactiver l'instant, évidemment oublié, où le mot s'inscrit dans la mémoire de l'enfant, c'est cultiver la chance de ne pas voir s'enfouir dans l'amnésie ce moment originaire de sécurité familiale, légitime, intime : lampe. Mais il n'y a pas de mémoire sans oubli, il n'y a pas de vie, d'émotion, d'élan, d'intensité, de bien-être, d'été « chaud court mélancolique et bienheureux » sans le sentiment juxtaposé, fondateur, inévitable, de la mort froide et longue. Avoir fait, dans l'enfance, l'apprentissage de ce que l'on nommera ensuite, avec tendresse et nostalgie, sa langue maternelle. Ou bien : faire, par une sorte de folie captatrice, par une manœuvre conjuratoire et toujours insuffisante contre le trou noir de l'oubli, l'apprentissage de langues supplémentaires qu'on peut, qu'on croit pouvoir substituer à la première en cas de besoin, en cas de pénurie. Ou encore : se vouloir écrivain, accrocher sa signature à des paroles qu'on invente et dont on veut faire croire qu'elles ont été dites, qu'elles sont dites (paroles que, faute de pouvoir les leur donner, on *prête* à d'autres) : c'est se vouer à l'interminable jeu du gain et de la perte, thésauriser toujours en vain, comptabiliser pour rien ses dépenses, ses emprunts, ses dettes. Un vocable chèrement acquis, précieusement nourri, protégé, se révèle soudain vidé de sa substance, usé jusqu'à la corde : inutilisable, sauf comme monnaie d'échange utilitaire, à la halle, sans écho, sans reste.

Le langage a plus d'une façon de nous filer entre les doigts, de nous en faire dire trop par nos lapsus et pas assez par notre rhétorique bien gardée. L'écrivain répond à ses ruses par d'autres ruses, le guette, invente des pièges, si bien qu'au bout du compte on ne sait plus, là encore, qui perd et qui gagne. Sans même être écrivain, l'habitude de pratiquer une langue étrangère — comme on pratiquerait l'escrime — vous donne le sentiment de ces perpétuelles escarmouches, du poids inattendu des mots en mouvement, de leurs feintes, traîtrises, dérobades, de leurs jeux sournois ou gais avec les sons. Passer d'un système phonologique à un autre, c'est changer de planète. Placée là trompeusement pour, prétend-elle, guider le trajet, l'écriture phonétique : malgré les apparences elle n'est pas plus de la *parole-transcrite* qu'un tableau ne peut être la transcription d'un paysage naturel, il n'y a pas de « sites cézanniens » près d'Aix-en-Provence : mais elle nous donne l'exemple d'une écriture qui joue avec les lois de l'écriture et semble s'en moquer (voir Queneau). Le seul fait de modifier l'apparence des mots, de les accoler sans leur accord, oblige, comme dans les rébus, à les prononcer pour les comprendre, les prononcer leur rend une allure orthographique usuelle, la juxtaposition produit un effet de parodie. Jenecèsionoracèzi.

Sans être écrivain non plus, il suffit que je répète un mot, le plus banal, pour lui donner le tournis, et pour qu'il devienne ritournelle, formule magique, énigme. Les comptines populaires ne procèdent pas autrement. Pic et pic et colégram, bourre et bourre et ratatam, amstramgram pouf dame. Et les mots seraient bien étonnés de voir ce que, dans les jeux fondés sur l'homophonie et l'équivoque, calembours ou rébus, « puns », on arrive à leur faire dire. On arrive même, par une habileté de joueur de dés, en échangeant les lettres, à transformer un mot en un autre, c'est l'anagramme. On peut aussi jouer à faire tenir deux mots à la place d'un seul : c'est le mot-valise ou « portmanteau », en anglais, création monstrueuse semi-viable qui refuse, une fois plissée, de se laisser déplier, mettre à plat. C'est le jeu du « Jabberwock » pratiqué par Lewis Carroll et proprement intraduisible, même si « les verchons fourgus bourniflaient » concoctés par Parisot ont leur charme propre.

*Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe <sup>1</sup>.*

Ce quatrain, hors dictionnaire, fait partie des classiques anglais. On est ici à la limite de l'idiolecte, autre utopie où le langage de chacun serait sa propriété privée, protégé contre tout danger de communication, de contamination, de déperdition, de dépossession, de démembrement, de partage des biens. Tout écrivain se laisse un jour tenter par le projet d'être Dieu nommant et créant le monde d'un même geste. Il peut ainsi, faute d'une faune, produire un bestiaire qui comprendra par exemple les Houyhnhms (imprononçables) de Swift, ou, ailleurs, les « Garinettes et Farfalouves », « la vieille paricaridelle ramiellée et foruse », ou encore « les Pourpiasses à l'anus vert et frémissant, les Baltrés à la peau de moire, les Bablutes avec leurs poches d'eau, les Carcites avec leurs cristaux sur la gueule, les Jamettes au dos de scie et à la voix larmoyante, les Purlides chassieux et comme décomposés, avec leur venin à double jet, l'un en hauteur, l'autre vers le sol ». La clarté syntaxique, la précision concise et «

---

<sup>1</sup> La version française d'Henri Parisot se lit comme suit :  
« Il était reveure; les slictueux toves  
Sur l'allouinde gyraient et vriblaient;  
Tout flivoreux vaguaient les borogoves:  
Les verchons fourgus bourniflaient. »

juste » de la description <sup>2</sup> nous rendent bientôt familiers ces animaux qui se promènent dans les textes d'Henri Michaux. Comme nous sont consubstantiels ces gestes vengeurs que nous infligerions si volontiers à notre irréductible ennemi :

« Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;  
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;  
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais ;  
Il le tocarde et le marmine,  
Le manage rape à ri et ripe à ra.  
Enfin il l'écorcobalisse <sup>3</sup> ».

L'écrivain peut aussi peupler une ville de véhicules tonitruants qui circulent en tous sens :

« ...le wahhallamur avec ses monstruosité de rolls-druides, carnacars, stonengins, grubaises, tramwarbres, faghurlants, autokinettes, hippocoques, gaietérués, roulenpéages, de mégabrumes, cirques et gardemôles et basiliclercs et aéropagodes <sup>4</sup> ».

Même en s'appuyant sur la banalité même, la convention pure, comme Ionesco, le langage offre des surprises : « Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent... mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles ! ». Au fond ce serait une question de découpage. Au lieu de découper habilement le poulet en respectant les articulations, on peut s'amuser à le trancher en cubes de trois centimètres. Les mots d'une phrase découpés en segments de trois lettres ne servent plus que de projectiles. Ionesco quant à lui conclut : « les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens... et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière ».

---

<sup>2</sup> L'écrivain, le poète, se donnent pour tâche de trouver « le mot juste ». Mais qu'est-ce au juste que le mot juste ? On pense au « mot » rapporté par Valéry (et cité par Genette dans son *Voyage en Cratylie* : « Entre nous, Monsieur le Directeur, êtes-vous bien sûr que cette magnifique étoile se nomme véritablement Sirius ? »

<sup>3</sup> « Le Grand Combat », Henri Michaux, in *L'Espace du dedans*.

<sup>4</sup> *Finnegans Wake*, de James Joyce, fragments adaptés André du Bouchet.

Donnons ici l'original, qu'on peut si l'on veut appeler anglais : « ...the wallhall's horrors of rollsrighte, carhacks, stonengens, kistsvanes, tramtrees, fargobawlers, autokinotons, hippohobbilird, Streetfleets, tournintaxes, megaphoggs, circuses and wardemoats basilikerks and aeropagods... »

Parfois la langue est éteinte, mate : une planète désertique. Parfois au contraire le langage remue, grouille. Ionesco, Joyce. Parfois encore un écrivain — Beckett — laisse courir l'obsession de parler, ou d'être parlé, dans un ressassement compulsif et libre à la fois, sempiternel, ou éternel comme dirait Blanchot : monotone et métaphysique.

« Je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, séparant, où que j'aille je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle à moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire... » (*L'Innommable*).

Même pour affirmer que « les mots ne savent rien dire », il y a encore là un discours proche de nous qui semble émaner de nous-mêmes, du fond de notre délire, qui s'adresse à nous comme de l'intérieur et qui en même temps s'impose à nous avec la force de l'évidence poétique. La littérature, nous le comprenons, même jaillie du plus indicible de notre halètement, du plus morbide de nos obsessions, n'est pas un symptôme, n'est pas un document. Ce n'est que par un abus que l'on confondrait les beautés erratiques du cri que lâche un malade avec le travail producteur qu'accomplit l'écrivain. Gageure donc pour un écrivain, un auteur dramatique de mettre en scène, comme l'a fait Kopit avec *Wings*, un cas clinique de trouble du langage, et un trouble le plus éloigné possible des désordres psychologiques, mais lié au contraire à une cause purement organique, à une lésion cérébrale. On sait que l'aphasie intéresse au premier chef les linguistes et leur a permis d'apprendre des choses importantes sur le fonctionnement du langage, de même que l'étude des névroses et des psychoses a permis de faire des progrès capitaux dans l'étude du comportement humain : nous ne progressons, semble-t-il, dans la connaissance de nous-mêmes, que par l'exploration des cas-limite <sup>5</sup>, Jakobson, par exemple, s'est intéressé au fait que « la régression aphasique s'est révélée être un miroir de l'acquisition par l'enfant des sons du langage, elle nous montre le développement de l'enfant à l'envers ». Il a aussi constaté que « toute forme de trouble aphasique consiste en quelque altération, plus ou moins grave, soit de la faculté de sélection et de substitution, soit de celle de combinaison et de contexture », ceci lui permettant d'en

---

<sup>5</sup> Parallèlement, on pourrait avancer l'idée que dans l'étude des sentiments humains, la littérature, en explorant des cas-limite de passion non réfrénés par la pesanteur de la quotidienneté qui pèse sur nos vies médiocres, a elle aussi pu mettre en œuvre, expérimentalement, des cas-limite révélateurs.

tirer des conclusions importantes quant au pôle métaphorique et au pôle métonymique, processus qui intéressent à la fois la linguistique et la poétique <sup>6</sup>.

L'auteur dramatique, lui, ne s'intéresse pas à la pure description documentaire d'un cas clinique. Kopit le dit, ce qu'il a cherché à montrer, à rendre sensible, c'est une vérité qui est de l'ordre de l'émotion, une vérité qu'il a dû — même en se laissant instruire par les *faits* pour ne pas sortir de la vraisemblance — recréer par l'imagination.

Quoi de plus dramatique — finalement c'est peut-être le seul vrai sujet dramatique — que la lutte de quelqu'un, homme ou femme, pour tenir encore un discours quand il ou elle ne dispose plus de ses mots, quand il ne possède plus (mais là encore : possède-t-on jamais ?) un langage commun, quand les autres avec qui il cherche à entrer en communication ne semblent plus se considérer comme ses semblables ? Cette lutte est une aventure qui vaut bien celle de voler dans les airs comme un oiseau dans les premiers jours de l'aviation, de « marcher sur des ailes ». L'empêchement, nous l'avons vu, est la loi même de toute expression, la parole, comme l'écriture, s'appuie sur le formidable obstacle du langage comme un avion s'appuie, pour son avancée même, sur la formidable résistance de l'air — au point que parfois il semble avancer à reculons. Toute situation de mal entendre est vécue comme une angoisse : une parole qui vous parvient déformée, inaudible, un murmure qu'on ne peut capter ou, à l'inverse, le discours qui devient bruit, pure agression phonique dépourvue de signification ; la langue étrangère où il semble que tout le monde se moque de vous, échange des secrets dans votre dos ; une personne qui vous parle en détachant les syllabes, comme si vous étiez analphabète ou étranger, comme pour vous humilier. Toutes ces situations sont proches de nous, nous les reconnaissons comme nôtres, et on n'en a pas fini d'analyser le rire nerveux que provoquent les dialogues de sourds. Être emmuré, enterré vivant : à cette simple évocation, c'est la panique exorbitante.

Citons la publicité, étalée sur les murs, d'un film de science-fiction : « Dans l'espace personne ne vous entend crier. » Mais vous, si personne ne vous entend quand vous croyez crier, sur quelle planète vous trouvez-vous ? Sur quelle planète Emily Stilson, dans *Wings*, peut-elle croire se trouver ?

Il y a une réplique très forte, à un moment de la pièce où Emily Stilson interroge sa rééducatrice :

---

<sup>6</sup> Brièvement : la métaphore ou relation de similarité devient impossible dans Le trouble de similarité, la métonymie dans le trouble de la contiguïté. In *Essais de Linguistique générale*, Éditions de Minuit.

- « Où est-ce que vous trouvez le nom des choses ?  
- Moi ? Là, comme vous.  
- Vous savez comment vous faites ?  
- Non.  
- Alors comment est-ce que je pourrais... apprendre ? »

Seul le rire, là encore, va témoigner de la profondeur de la question.

Les personnages du théâtre d'aujourd'hui ne parlent plus comme au théâtre. Une parole se déchiffre à travers leur voix, venue d'un fond obscur et puissant, comme s'ils étaient mal réveillés d'un rêve ou d'un cauchemar — le nôtre peut-être. S'il est vrai que sur une scène on parle, ou que ça parle, et qu'il ne se passe même que ça, la vieille question « de quoi parler ? », qui prenait le monde pour un salon, s'est éclipsée au profit de « pourquoi parler ? », « à qui parler ? ». Deux faces d'une même question qu'il faudrait pouvoir formuler : « pourquoi parler à qui ? »