

Premier degré

« Je souhaite, moi, joyeuse vie, dans notre temps aussi, à un certain luxe de l'homme, et une société tombe entre les mains du diable quand elle prétend éliminer toute forme de nonchalance et de relâchement. » (Robert Walser, *Le brigand*)

Julien Meyer
Mémoire de Master
Théâtre orientation mise en scène

Sous le tutorat de Stéphane Bouquet
La Manufacture HETSR Mai 2019

Prendre la parole

« Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l'autre. Au tournant de la rue, le vent balayait la poussière et sa bouche avide engouffrait tout l'espace. Il se mit à courir espérant s'envoler d'un moment à l'autre, mais au bord du ruisseau les pavés étaient humides et ses bras battant l'air n'ont pu le retenir.

Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber. » (*La saveur du réel*, Pierre Reverdy)

D'abord, on avance tant bien que mal avec le doute vissé à nos chevilles puis survient l'élan d'un transport qui nous porte vers le ciel et finalement la force de pesanteur, la plus belle des forces peut-être, qui nous ramène à ce que l'on est en tant qu'être et c'est très beau d'être ça, d'être ce que l'on est.

Le premier degré exerce une force de pesanteur au sein des mots.

La force de pesanteur serait la force du premier degré. Elle s'exerce par le poids de la *littéralité*.

Le premier degré essaye de donner du poids aux mots en les prenant au pied de la lettre.

Le premier degré est un rapport naïf au monde.

Un rapport idiot au langage veut dire que l'on ne fait pas de distinction entre le mot et la chose. Si bien que le mot peut faire exister la chose.

L'idiot ne fait pas attention à la distance qu'il y a entre les mots et les choses, il prend les mots au premier degré.

« Chez Don Quichotte, il n'y a pas la plus petite différence entre la parole prononcée et la réalité qu'elle fait naître : pas un iota, pas un poil. » (Pierre Senges, *L'idiot et les hommes de paroles*)

L'idiot s'excuse de prendre la parole : « Pardonnez-moi, la dernière fois que vous êtes venu me rendre visite, j'ai commis la même bêtise en vous posant des questions incongrues. » (Knut Hamsun, *Mystères*, p. 141)

L'idiot passe, sans crier gare, d'un mutisme profond à une verve intarissable. De son silence surgit soudainement une parole qui saute du coq à l'âne.

Un rapport idiot au langage vient témoigner d'un besoin urgent de reconnecter des mots à quelque chose de tangible. Lorsque ces mots volent au-dessus de nos têtes sans pouvoir être associés à quelque chose que l'on peut toucher, il y a de quoi perdre son Latin et sa tête avec.

Le premier degré prend au mot les mots.

Prendre au mot quelqu'un signifie se rattacher à ce qui est dit, considérer comme réel ce qui est dit. « Si l'idiot connaît des déboires avec la langue qu'il pratique c'est parce qu'il ne sait pas se plier aux conventions du langage, comme s'il ressentait intuitivement que toute langue est par essence l'outil de prédilection du contrôle communautaire. L'idiot ne prononce jamais les paroles qu'il convient de dire car il se refuse de jouer avec tous les aspects symboliques, polysémiques des mots : il est un pragmatique du langage. Pour lui, en toutes circonstances, « dire, c'est faire » pour reprendre le concept d'Austin, de sorte qu'il ne met aucune distance entre les mots et les choses. » (Pierre J. Truchot, *L'art (d'être) idiot*)

Le rapport de l'idiot à la parole nous dit quelque chose à propos du premier degré. Lazzaro Felice prend la parole et le monde au premier degré. Descendant de la montagne, son nouvel ami Tancredi veut jouer avec sa crédulité et lui

dit qu'il est sûrement son demi-frère, Lazzaro le prend au mot et le déclare son frère. Alors Tancredi se met à douter.

L'idiot brille souvent par son extrême solitude. Il est seul contre tous, agissant comme révélateur du fonctionnement de l'environnement dans lequel il se trouve.

Le premier degré permet peut-être de mettre une idiotie en partage.

La bouche et le corps de l'idiot parlent de manière incongrue souvent.

Par son incongruité, la parole de l'idiot oblige les autres à se demander dans quelle congruité ils parlent. L'idiot devient une sorte de critique malgré lui.

L'idiot ne parle jamais de son idiotie. Ce sont les autres qui parlent de l'idiotie de l'idiot.

La parole de l'idiot peut être mise en partage, c'est-à-dire que tout le monde peut faire l'expérience d'une parole idiote.

On a besoin de burlesque quand tout se rigidifie, quand tout devient trop sérieux, on a besoin d'être de plus en plus inadapté.

Le comique burlesque est une affaire d'inadaptation. Le rire est provoqué par quelqu'un qui n'arrive pas à s'adapter. Nous sommes comiques car nous ne réagissons pas de manière fluide et vivante (Bergson, *Le rire*). Si la vie c'est s'adapter à des situations qui changent sempiternellement, la littéralité essaye malgré tout de tisser des liens mais sans y arriver tout à fait. Le sens littéral aussitôt fixé s'échappe vers un ailleurs.

La littéralité révèle la vulnérabilité de la langue car elle ne réussit jamais à stabiliser le monde.

Le rythme de la parole : « 1. idiorrythme, presque un pléonasmisme, car le même rithmos est par définition individuel : interstices, fugitivité du code, de la manière dont le sujet s'insère dans le code social. 2. renvoie aux formes subtiles du genre de vie : les humeurs, les configurations non stables (...) bref, le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité. » (Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France*, p.69)

Que fait-on avec les gens qui n'arrivent pas à suivre le rythme et qui ne prennent plus la parole ?

« (...) quand on travaille ensemble rythmiquement, la question se pose brutalement : c'est quoi qui fait commun ?

C'est l'écoute. Il faut tout le temps te ralentir ou t'accélérer, parce que pour être "avec", tu es obligé d'être très attentif, tu es tout le temps en train d'ajuster. Cela crée de la dispute : "oui mais c'est toi qui accélère, non, mais c'est toi qui a ralenti." En fait, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est que pour que ça puisse s'articuler il faut être attentif à l'accélération, au ralentissement, et plus largement à ce que font les autres et s'ajuster tout le temps. Qu'est-ce que ça veut dire, ce commun, quand il n'est pas consensus ? C'est plutôt : "désaccord, accord, désaccord..." Pour vivre ensemble, on est obligé d'écouter ce que l'autre a à dire, d'essayer de comprendre, et d'essayer, en cas de désaccord, que ce ne soit pas la guerre. C'est compliqué, c'est toute une histoire. Les questions de rythme soulèvent ces questions-là. » (Maguy Marin parlant de son travail avec Olivier Neveux, in *Théâtre/public*, pp. 54-55)

Croire que l'on peut vivre à plusieurs au même rythme est tout autant absurde que de penser que l'on parle la même langue que quelqu'un qui parle notre langue maternelle. « Barthes ne visait pas la restauration d'une harmonie ; il parlait d'une évidence de déphasages, de désaccords, d'un conflit premier des allures. » (Marielle Macé, *Styles*, p. 260) La seule chose que l'on peut espérer faire, c'est de composer avec les rythmes des uns et des autres.

Deux rythmes ne se rencontrent jamais tout à fait, ils se tournent autour.

La musique de Talk Talk (surtout les deux derniers albums du groupe) est une ode à la parole. Le morceau *Myrrham* s'ouvre sur un long moment de silence, c'est alors qu'un premier accord de guitare à la fois sûr et emprunté se fait entendre, puis une note de contrebasse semble venir imposer une harmonie à des cordes qui entrent timidement, et la voix de Mark Hollis comme n'importe quel autre instrument vient se placer dans ce début un peu bancal, qui avance pas à pas, d'une allure lente pour comprendre le rythme de chacun, tout le monde n'est pas tout à fait d'accord sur la tonalité du morceau mais on fait avec, on écoute toujours l'autre, on prend sa place quand on peut, sans trop s'affirmer, parfois en s'affirmant un peu trop et alors on se retire illico. Dans la bouche de Hollis, les mots sont rarement attaqués avec conviction, toujours un peu coincés au fond de sa gorge, ils ont de la peine à sortir, parfois criés avec une assurance démesurée puis réfrénés droit derrière. Ces mots sont dits avec du sucre au bout de la langue. Ils sont comme pris par le chant, ils se dessinent progressivement avec le mouvement des lèvres qui donne une incurvation si particulière aux lignes mélodiques, cette voix s'étonnant toujours de l'endroit où elle est arrivée.

Lorsque deux rythmes se tournent autour, ils sont ensemble mais pas tout à fait.

Paroles d'une chanson du groupe Hot Chip : « Every night in motion together, apart (...) Every night the motion must be fixed by glue, baby be careful what's fixed as one breaks in two ».

Le premier degré oblige l'acteur à conserver un degré d'étrangeté vis-à-vis du texte, à ne pas forcer le rythme de ce dernier.

Le premier degré fait une place de choix à ce corps étranger qu'est notre parole. Travailler pas à pas, un pied après l'autre, un mot après l'autre. Le texte possède son rythme propre, sa respiration ponctuée, avant toute transformation il faudrait pouvoir lui faire confiance, c'est une respiration qui vient bouger l'acteur, le transformer de l'intérieur. Et ce rythme du texte s'additionne aux rythmes des autres personnes présentes sur le plateau, l'ensemble de ces rythmes, notre capacité à leur faire de la place et à prendre la nôtre.

Pour aider l'acteur à faire une place aux rythmes de ces divers corps étrangers, le premier degré dispose d'un vocabulaire simple pris en charge par le metteur en scène :

« lâche » ; « reprends/respire » ; « prends le temps » ; « tout ce qu'il y avait avant n'a plus d'importance ».

On ne parle pas beaucoup chez Jacques Tati. Ou plutôt, on parle beaucoup mais on ne sait jamais de quoi, si l'on entend des conversations ce sont seulement des bribes. Celles-ci se fondent dans une partition de rythmes en tout genre comprenant le reste des signes sonores (bruits et musique) et des corps. La première scène où apparaît Monsieur Hulot dans *Mon Oncle* en est un très bel exemple. Le rythme des voix (discussions de comptoirs, transactions et marchandages, politesses) côtoie le rythme des bruits de papier journal, de tomates qui s'écrasent au sol, le rythme du chien, s'ajoute à cette douce cacophonie une partition musicale (accordéon, piano et clarinette) qui relance le rythme de-ci de-là, tantôt interrompue par un achat de choux-fleurs ou un grognement de chien.

De la parole, beaucoup de parole, une parole qui donne envie de la prendre, ça veut dire qui laisse de la place à celui qui écoute, qui ne veut pas impressionner le spectateur, qui ne veut pas être maligne, qui veut juste se dire pour que l'autre puisse se dire en même temps.

Le premier degré espère mettre en jeu une parole qui donnerait l'envie à tout un chacun de la prendre.

Désarticuler

« Il ne serait pas impossible que les idées les plus confusément exprimées fussent les plus clairement pensées. Dans une société où une conversation animée provoque une perpétuelle fécondation des esprits par les idées, on voit souvent des gens qui ne se sentent pas maîtres du langage et se tiennent ordinairement sur la réserve, faire soudain un mouvement brusque, s'enflammer, prendre la parole et dire quelque chose d'incompréhensible. Ils semblent même après qu'ils ont attirés sur eux l'attention générale, donner à entendre par des gestes embarrassés qu'ils ne savent plus bien eux-mêmes ce qu'ils ont voulu dire. Il est vraisemblable que ces gens ont pensé une chose très juste, et qu'ils l'ont pensée très clairement. »
(Heinrich von Kleist, *L'Elaboration de la pensée par le discours*, pp. 30-33)

L'aphorisme est une forme de la pensée et une forme de la parole.

On parle rarement par discours.

Quelques personnes parlent en faisant des discours. Dans cet exercice rhétorique où la maîtrise de l'articulation et des conclusions bien faites est reine, ces personnes parlent toutes seules.

Il est fou de voir le rapport de croyance que les gens ont avec ce qu'ils disent.

Les notes sur le cinématographe de Robert Bresson sont une pensée esthétique qui s'écrit par aphorismes.

Bresson a publié un carnet qui est une sorte de pensée avec lui-même, pour ne pas s'oublier pourrait-on dire, qui l'accompagne dans sa pratique de réalisateur.

Bresson a fait beaucoup de films avant de publier ses *notes*.

Contrairement à Robert Bresson, je décide d'écrire une réflexion esthétique sous forme d'aphorismes alors que je n'ai rien fait.

J'ai, en fait, beaucoup pratiqué la parole depuis que je suis né. Donc j'ai fait, en fin de compte, beaucoup de choses.

Il y a dans le rythme de l'aphorisme quelque chose du rythme de la parole.

Si l'on devait adapter la parole à l'écrit, quelle en serait la meilleure forme ?

Une adaptation se doit de choisir un paramètre, pour traduire un réseau de signes (la parole) dans un autre réseau de signes (l'écriture).

Le paramètre choisi est celui de la désarticulation. Une parole est foncièrement désarticulée.

L'aphorisme permet de ruminer les choses, comme une vache dans un champ qui broute la même herbe et qui fait des mouvements de gauche à droite avec sa bouche. « Ce que je cherche ici ? répondit-il : la même chose que toi, trouble-fête ! C'est-à-dire le bonheur sur terre. C'est pourquoi je voudrais apprendre des vaches. Car, saches-le bien, voilà une demi-matinée que je leur parle déjà, et elles allaient me répondre. Pourquoi donc les troubles-tu ? Si nous ne retournons en arrière et ne devenons comme les vaches, nous ne pouvons entrer dans le royaume des cieux. Car il y a une chose que nous devrions apprendre d'elles : c'est de ruminer. » (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*)

Il n'y a pas de connecteur logique entre deux aphorismes.

La pensée possède là une articulation bien particulière en ce qu'elle est justement non articulée. « C'est en ce point que l'articulation se pose. Car l'assemblage ou la concaténation d'éléments rigides, fixés aux jointures, en un ensemble plus large pour arriver à une grande totalité, est exactement ce qu'« articulation » signifie. Ce que les linguistes appellent un « discours articulé », par exemple, est supposé être assemblé dans l'esprit du locuteur, avant d'être exprimé vocalement, en réunissant des phonèmes pour faire des morphèmes, des morphèmes pour faire des mots, et des mots pour faire des propositions, et des propositions pour faire des phrases complexes. Mais si tous les discours étaient de ce type, nous n'aurions pas d'histoires, de mythes, de poésie, et nous n'aurions pas d'art de la parole d'aucune sorte. » (Tim Ingold, *Faire*) D'un autre côté, une pensée ne peut pas être complètement désarticulée car elle est constitutive d'une grammaire si désarticulée soit-elle, d'un système organisationnel qui lui garantit d'être transmise. Sans contrainte grammaticale et donc de formalisation du langage, on a peu de chance d'arriver à penser.

Apprendre un texte, le passer dans sa bouche c'est comme réapprendre à parler. « Il y a une chose que peut l'adulte : marcher, mais une autre qu'il ne peut plus : apprendre à marcher. » (Walter Benjamin, *Enfance*).

L'articulation de la parole ne doit en aucun cas aller de soi. Apprendre une langue suppose que son articulation soit difficile au début.

L'articulation naît progressivement de la répétition inlassable, du plaisir, de son entêtement, de son ennui.

L'aphorisme est une contrainte qui oblige à penser de manière discontinue, d'assumer un rythme, et qui doit faire tenir un tout ensemble.

La parole désarticulée procède non pas d'une idée vers l'expression de cette idée mais de l'expression et de la découverte de ce que l'on exprime en l'exprimant. Nous sommes ainsi les premiers auditeurs de la parole que l'on prononce.

Le merle lorsqu'il se met à siffler ne sait jamais vraiment où son chant va le conduire, ça finit, d'ailleurs, toujours en queue de poisson, comme s'il lui manquait de l'air pour finir sa phrase. Exsangues, les fins de mélodie se cassent toujours un peu la gueule. On dirait que cet oiseau s'étonne lui-même de la manière dont il vient de chanter.

Une parole qui chute, une parole burlesque qui essaye de dire des choses qui demeurent inexactes, qui essaye dé-

sespérément d'être sérieuse mais qui manque le coche. Une parole qui va à son rythme en somme.

Chaque fois que l'on prend la parole, c'est l'occasion d'un petit saut dans le vide.

L'aphorisme est une forme d'étonnement de la pensée avec elle-même.

Je n'ai jamais eu beaucoup d'idées, j'aime par contre énormément parler et observer ce qui naît de la parole énoncée.

« Le dessin n'est donc pas l'ombre visible d'un événement psychique ; c'est un processus de la pensée, et non la projection d'une idée. Alors qu'un projet implique un jet en avant, un regard lancé vers le futur, l'acte de dessiner est un rassemblement, une manière de réunir ensemble. » (Tim Ingold, *Faire*, p.270)

Tout comme le dessin, la parole est un processus de la pensée, et non la projection d'une idée.

La parole est l'antithèse de la pensée par projet.

Comme le geste de la main apprenant par la répétition d'un même geste, la parole apprend en se répétant.

« Le Français dit que l'appétit vient en mangeant, et ce principe expérimental reste vrai si on le parodie en disant que l'idée vient en parlant. » (Heinrich von Kleist, *L'élaboration de la pensée par le discours*, Allia, p.11)

Le premier degré ne sait pas et n'a pas grand chose à dire, il n'a pas beaucoup d'idées mais il aime beaucoup répéter les choses.

Sans le plateau du théâtre, sans la salle de répétition, le premier degré est perdu, il ne peut pas penser.

Si une forme apparaît, elle naît de la présence de quelqu'un qui écoute et de quelqu'un qui parle. Le lieu d'émission de la parole n'est pas plus important que le lieu de sa réception.

L'absence de connecteur logique fait de la place à celui qui lit ou à celui qui écoute.

Une parole désarticulée fait de la place à l'autre. Celui-ci a son temps de rumination entre deux, dans les interstices de la parole, au moment où elle se tait, où elle ne tente pas de tenir le tout ensemble avec des petits mots qui essaient de coller les mots entre eux. Sur ces pages, cela s'exprime par le vide laissé entre deux aphorismes.

Le rythme désigne tout à la fois les événements sonores que les silences qui se trouvent entre ces événements sonores. Il n'y a pas rythme sans respiration entre les sons et cette respiration c'est la résonance de ce qui vient d'être émis, son soutien dans l'air et dans l'espace.

L'aphorisme permet de se dire et se redire.

L'aphorisme va à son rythme.

Dans l'écriture fragmentaire il y a des trous, dans la parole aussi.

Les trous dans la parole peuvent être des temps, des arrêts, des hésitations, du silence, une écoute.

Certains disent : le silence est d'or, la parole est d'argent. Comme s'il fallait choisir, comme s'il s'agissait de deux choses différentes.

Métaphysique du silence. Le silence, le sentiment de l'écoute d'un vide, on touche au mystère de l'existence, à la profondeur de ce que l'on ne voit pas, qui ne s'énonce pas. « (...) mais j'entends le mystère qui est derrière, le monde qui s'y cache... Au diable tout ça ! Toujours un monde derrière ! Qu'est-ce que ça peut bien me foutre ? » (Knut Hamsun, *Mystères*, p. 144-145)

Le silence est d'or, la parole est d'argent et mon poing dans les dents n'est-il pas de diamant ?

PAF !

L'onomatopée est une forme d'interjection qui évoque par le son la chose dénommée. Elle pourrait faire penser à une pure action, et en fait c'est une erreur parce que toute parole est action.

La parole prend des détours surtout lorsqu'elle touche à de l'intime, à des blessures profondes qu'on ne sait pas comment dire dont on ne connaît parfois même pas l'existence car elles sont enfouies et non articulées, qu'elles n'ont pas encore de forme.

La parole a besoin de dire, sans savoir forcément quoi, et elle passera peut-être sa vie à essayer de le comprendre.

Ce que nous nommons une mélodie est en fait une succession de plusieurs notes, événements sonores qui ne sont pas du tout connectés les uns aux autres. La mélodie est le surgissement du continu dans du discontinu.

L'aphorisme assume une discontinuité.

L'aphorisme permet de répéter les choses et par cette répétition de voir naître des choses particulières que l'on ne s'attendait pas à voir apparaître.

Articulation et répétition, la répétition fait revenir la langue à soi, comme si les mots qui étaient prononcés fuyaient vers un ailleurs, loin de nous. Il est possible de tenter de les ramener, de les rappeler, mais ils ne seront jamais les mêmes, il y a une petite variation à chaque fois.

Répéter inlassablement, ne pas avoir peur de se redire car une personne qui se dit doit se répéter pour pouvoir se dire.

Le plaisir de la boucle, de la répétition et de l'infime changement. Comme les premiers mots de cette chanson de Robert Wyatt, *Sea song*, qui comme son nom l'indique, parle de la mer : « you look different every time ». La parole ressemble à la mer, elle vient par vague et se retire, se ressemble souvent et pourtant si on l'observe avec attention ne dit jamais tout à fait la même chose. Cette même chanson se termine par ces mots : « you are not alone ».

Donner la parole à la parole

« We die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our life. (...) Narrative is radical, creating us at the very moment it is being created » (Toni Morrison, *Nobel Lecture*)

On peut parler de la parole avec juste un mot : « parole ».

Parole peut s'écrire au singulier et au pluriel, comme ceci : « paroles ». « L'usage du langage exige beaucoup de scrupules et de considérations. C'est pourquoi Charles Juliet considère parfois pendant toute une journée la valeur qu'il accordera à un unique mot. Une pareille tâche comporte beaucoup plus de pauses, de moments incertains, de renoncements que d'instantanés où l'on avance. » (Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*)

Être modeste dans le travail veut dire accepter de travailler sur du petit, ne pas vouloir faire de grands syntagmes de sens tout de suite. Au fil de la répétition, des lignes de fuite plus importantes naîtront d'elles-mêmes. On les entendra soudainement et rien ne sera plus comme avant.

L'ambition de ne pas trop avancer, l'ambition de ne pas trop bouger, de tourner autour d'un seul mot, celui de « parole », de prendre le temps de l'observer vraiment, d'y revenir sans cesse, comme si ce mot n'avait jamais fini de nous dire quelque chose.

La parole au pluriel suggère qu'il peut y avoir plusieurs usages de la parole, qu'il n'existe pas qu'une parole.

Pour tourner autour d'un mot, il en faut tout plein d'autres. « J'ai remarqué un truc tout bête, c'est que les mots n'existent pas, absolument pas, c'est des... ça... ça veut vraiment rien dire, un mot tout seul, [...] il lui faut des copains, des voisins, un petit groupe, il faut même plus qu'un petit groupe, il faut, aussi, un petit contexte, il faut, il faut, beaucoup d'étoffes tout autour du petit mot, donc lui, à lui tout seul il n'arrive à rien, et, à un petit groupe, un petit ensemble, ils arrivent à donner un sens. » (Christophe Tarkos, *Pâte-Mot, discussion*)

Si l'on répète le mot parole et qu'on lui tourne autour, c'est pour essayer d'en extraire quelque chose. Comme le suc d'un fruit que l'on passerait dans une centrifugeuse.

S'il y avait juste un mot pour parler de la parole, on ne tournerait pas autour. Mais alors on ferait quoi exactement ? On dirait juste un mot et ce serait de la parole.

Pour tourner autour de la parole on peut utiliser plein d'autres mots comme : langage, dire, prononcer, énoncer, balbutier.

Pour parler, la parole utilise des mots.

Si on ne muselle pas la parole elle devient forcément burlesque à force de tourner autour.

On tourne autour de la parole et en même temps la parole tourne toujours autour de ce qu'elle veut dire. Ça donne le tournis.

Pour tourner autour, on se répète un peu.

À force de tourner autour de la parole, d'y penser tous les jours, ce qui plaît tant chez elle c'est le moment où elle ne sait pas comment dire les choses mais qu'elle continue malgré tout à essayer de les dire.

La parole parle d'elle-même lorsqu'elle tourne autour, qu'elle cherche ses mots. Ce ne sont plus les mots en soi qui importent mais la recherche de ces mots. Autrement dit, elle accède à un niveau méta en échouant ce pour quoi elle pense être faite.

Le premier degré permet de laisser la parole tranquille quant à un but quelconque à atteindre. Il indique simplement un chemin, un trajet pour l'acteur à éprouver calmement.

La parole qui tourne autour est un jeu de dévoilement et de feinte avec celui à qui elle s'adresse et, surtout, avec elle-même.

Si la parole, en tournant autour, cherche désespérément à dire quelque chose, c'est qu'elle cherche désespérément à être en lien avec la personne qui l'écoute.

La parole cherche désespérément à faire tenir deux êtres ensemble en tournant autour.

Si la parole cherche désespérément à faire tenir ensemble les êtres, c'est qu'il existe des forces centrifuges qui poussent à la séparation. Et la parole, en tournant toujours autour, est alors force centripète et tient les êtres en présence.

La parole peut rattraper celui qui s'en va.

Ivanov rattrape *Lebedev* qui va quitter la discussion: « Pacha ! Que se passe-t-il en moi ? » et *Lebedev* de lui répondre : « C'est justement ce que je voulais te demander,

mais, je l'avoue, cela me gênait. » La fin de la scène ne permettra pas à Ivanov d'en savoir plus sur le désespoir qui le ronge, le dialogue ne menant nulle part, tournant seulement autour. Lorsque la séparation se fait menaçante, la parole peut, *in extremis*, du bout des doigts s'accrocher à l'autre, rien de plus.

La parole est toujours entre deux, entre deux êtres qui tournent autour d'elle.

La parole toute seule c'est un aveugle qui ne remarque pas que son vis-à-vis s'en est allé.

La parole toute seule c'est une névrose.

La parole toute seule c'est quelqu'un qui marche dans la rue en répétant un texte de théâtre.

La parole toute seule c'est un être qui se donne du courage dans un supermarché.

Même dans un conflit violent, lorsque les gens crient, il y a toujours le désir que l'autre entende ce que la parole est en train de lui crier. La parole aime se faire entendre et a besoin qu'on l'entende.

Dans la première scène de la pièce *Caresse* de Sergi Belbel, l'objet de discorde entre les deux protagonistes n'est jamais énoncé explicitement. Ils tournent autour, n'allant jamais au but, l'un prétendant « qu'ils n'ont plus rien à se dire » et l'autre prétendant le contraire. Toutefois, ils continuent à se parler en tournant autour, la parole maintenant le lien de deux êtres qui n'arrivent pas à comprendre (ou qui évitent?) ce qui se joue entre eux. Il y a comme une force d'attraction entre les deux, ils en viennent aux mains et en même temps il y a un désir d'en finir, de se séparer pour de bon.

La parole n'est pas uniquement dans la bouche de celui qui parle. La parole tourne toujours entre minimum deux êtres.

La parole au théâtre ce n'est pas une personne qui parle et l'autre qui écoute puis lui répond, tout parle, y compris le mouvement de celui qui reçoit la parole de l'autre. L'action de la parole est aussi l'effet qu'elle produit sur l'autre. Le premier degré veille à ce que le texte soit toujours adressé à quelqu'un dans le but de produire un effet sur ceux qui écoutent.

Une parole s'invente à deux.

Le premier degré demande à tout le monde d'être en jeu. Tout le monde bouge dans l'espace, réagit à ce qui est dit et

peut répondre à cette parole. Il n'y a pas ceux qui regardent et celui qui fait, celui qui parle n'est pas plus actif que les autres. L'action de la parole étant toujours entre.

Dans une rupture amoureuse, lorsque la parole dit au revoir à l'autre, quelque chose de paradoxal survient : la parole veut que l'autre reste tout en lui disant au-revoir.

À travers la parole, ce que nous espérons, ce n'est pas uniquement ce qu'elle pourrait dire mais d'observer aussi les moments où elle avoue ne plus savoir comment dire, et alors surgissent bien souvent des rires et des pleurs. Parler de la parole c'est aussi parler de son absence, des moments de vide où elle n'a plus voix au chapitre, où elle n'arrive plus à tourner autour.

La parole peut mettre du temps à s'énoncer, même des plombes.

La parole de *Phèdre*, lorsqu'elle ne veut pas avouer à Oenone son amour pour Hippolyte, fait des détours, balbutie même dans des alexandrins.

Souvent si quelqu'un met du temps à parler alors quelqu'un d'autre parle à sa place. Il essaye parfois de lui mettre des mots dans la bouche. Prise littéralement, la

phrase, « mettre des mots dans la bouche de quelqu'un », peut faire beaucoup rire.

Wittgenstein écrit quelque part qu'il a un rapport étrange à la parole. Comme si quelqu'un d'autre que lui parlait dans sa bouche. C'est une belle manière de décrire l'étrangeté qu'il ressent par rapport à ce qu'il dit.

La parole, en tournant autour, peut parler d'elle-même, c'est peut-être ce qu'elle sait faire le mieux au monde.

Lorsque la parole fait ce qu'elle sait faire le mieux au monde alors elle fait quelque chose qui nous parle et en même temps elle fait du bien au monde.

La parole en déséquilibre

La parole est en déséquilibre quand elle tourne autour, le mot cherchant désespérément la chose que la parole nomme, toujours approximative, la chute est toujours proche.

La parole en déséquilibre est un des usages de la parole.

La parole en déséquilibre, toujours approximative s'avoue parfois vaincue, ne sachant pas comment dire les choses et, à ce moment précis, elle est magnifique.

Peut-être que ça amuse la parole de ne pas être satisfaite, de ne pas trouver ce qu'elle essaye à dire, et en même temps ça la tarabiscote.

Est-ce que lorsque l'on dit : « la parole essaye de dire quelque chose », cela veut réellement dire quelque chose ?

La seule chose que la parole sait à peu près faire c'est de témoigner de son incapacité de dire ce qu'elle essaye de dire.

Peut-être que la parole n'a pas forcément la prétention de dire des choses vraies. Mais juste de s'amuser d'elle-même ou de s'approcher d'autre chose que ce qu'elle dit par l'intermédiaire de ce qu'elle dit qui n'a pas d'importance. La parole tourne autour. « J'ai oublié ce que je voulais dire. Pas grave, je dirai autre chose, qui ne me tient pas à coeur, mais je le dirai quand même, le temps de retrouver ce que je voulais dire au départ. » (Knut Hamsun, *Mystères*, p.145)

Pour chercher une parole qui est en déséquilibre, hésitante, qui tourne autour, la dernière chose à faire est de demander à un acteur d'être hésitant, en déséquilibre, insécure, etc.

La fragilité d'une parole, la vulnérabilité qu'elle peut porter en elle, pourrait se travailler concrètement avec le premier degré. C'est une recherche du déséquilibre sans avoir jamais besoin de le nommer pour ne pas l'avoir en ligne de mire sous peine de le casser. Le déséquilibre arrive parce que l'on s'abandonne à la recherche de la littéralité des mots que l'on prononce.

Le déséquilibre de la parole réside dans sa recherche à nommer les choses du monde. Le monde étant quelque chose de toujours en transformation, la parole doit suivre ce mouvement incessant.

Le piano de Thelonious Monk, très anguleux, hésite un peu, ne sait pas trop où aller, se transporte, donne l'impression d'aller quelque part, puis efface tout, pour reprendre, se redire, « et puis mince, j'essaye au prochain morceau, avec un autre thème ça sera peut-être plus clair, un désir de brièveté, ou non plutôt de prendre tout mon temps, d'agacement, de recherche assidue. Ah oui c'est pas mal, c'est tout à fait ça, et puis non, bonne nuit et à demain sur notre bonne vieille Terre. »

Le mot chose est une bonne manière d'admettre que l'on n'arrive pas trop à dire ce que l'on veut dire mais que l'on essaye de le dire quand même puisque l'on dit le mot chose. C'est assumer une sorte d'échec.

Le mot « chose », mot qui désigne à peu près tout et donc à peu près rien. Lorsque le mot *chose* retentit, la *chose* vient remplacer un autre mot et par là témoigne de notre difficulté à dire. La chose est indissociable de la parole.

On peut essayer désespérément de réduire la distance entre ce que l'on ressent, de réduire la distance entre la chose ressentie et la manière dont on l'exprime.

Il y a forcément une grande étendue entre l'intuition de quelque chose et sa traduction sous forme de mots dans une bouche.

Il y a forcément une grande étendue entre une chose ressentie et sa formalisation par la parole.

Avec la parole, la chose reste toujours un peu à l'état de chose, c'est-à-dire qu'elle ne sera jamais vraiment définie par les mots.

On ne peut pas réellement faire l'expérience d'une chose avec des mots donc la chose reste toujours un peu chose.

Si on ne peut pas réellement faire l'expérience d'une chose avec des mots alors les mots demeurent toujours un peu en transit. Des mots en transit signifient qu'ils sont condamnés à changer de destination à tout moment.

Je suis un peu tout chose aujourd'hui.

La parole, à force d'effort, finit par poser des mots sur les choses, à rendre celles-ci plus concrètes, sans qu'elles soient saisissables pour autant.

Le mot chose est en soi un problème car il peut faire penser à quelque chose qui échappe à l'impermanence des choses.

Ne jamais arriver à dire les choses comme l'on voudrait

pouvoir les dire est une tragédie et en même temps cela peut se révéler être tout à fait comique.

Face à la tragédie de ne jamais réellement savoir comment dire les choses, certains adoptent un ton très affirmatif pour se donner une contenance. D'autres choisissent plutôt de se taire ou de parler sans cohérence aucune.

Lorsque l'on ne sait pas vraiment comment dire les choses, on se demande parfois si l'on a bien quelque chose à dire. Puis on se demande si l'on a vraiment quelque chose à penser.

Les mots que l'on a en bouche ne sont jamais les bons pour dire ce que l'on veut dire. Ils souffrent d'une inexactitude intrinsèque.

Le prince de Hombourg attend patiemment le verdict qui le condamnera ou non à mort. Dans un état second, il n'ose pas nommer les choses et dit ces premiers mots à sa fiancée Nathalie qui vient lui annoncer la nouvelle: « Parlez, où en sont les choses pour moi ».

On part perdant d'avance lorsque l'on essaye de dire les choses car les mots ne sont jamais les choses que l'on essaye de dire en tant que tel. « Les idées ne trônent pas au-dessus de nos têtes ; elles marchent au milieu de nous et s'approchent

de nous (...) misérable celui qui pour leur parler use d'un concept ou d'une formule, comme si c'était leur nom ! » (Martin Buber, *Je et Tu*, p. 33)

La parole dans ce grand écart entre les mots et les choses est en déséquilibre permanent.

La parole est en déséquilibre car la relation entre le mot et la chose est en déséquilibre, la relation entre le mot et ce qu'il représente est en déséquilibre.

La littéralité du premier degré essaye d'insuffler du déséquilibre entre le mot et la chose. En mettant le mot et la chose côte à côte, la littéralité observe à quel point il y a peu de ressemblance entre les deux.

Nous éprouvons le besoin de communiquer pour voir si le lien que nous établissons entre le mot et la chose est bien le même pour l'autre et le constat est toujours le même : il y a une incapacité fondamentale des mots à dire les choses.

Etant, tout un chacun, en situation de déséquilibre permanent entre les mots et les choses, nous nous rattrapons à l'autre pour tenter de tenir debout, l'autre qui à son tour se rattrape à nous, c'est ainsi qu'il y a discussion.

« Plutôt que de chercher un aboutissement et un sens au monde qui favoriseraient l'ego et le moi pensant, Buber privilégie un rapport naturel de réciprocité entre soi et l'autre qui pense. On pense ensemble, entre nous, ça pense. » (Gaston Bachelard, préface à *Je et Tu* de Martin Buber)

L'imperfection des mots pour dire les choses nous oblige à communiquer, à essayer de nous mettre d'accord même si cet accord est voué à toujours aboutir à quelque chose d'insatisfaisant.

D'un désaccord entre le mot et la chose nous passons à un désaccord entre les êtres.

Avancer avec le premier degré, demande à l'acteur de faire l'hypothèse qu'il est possible de se débarrasser de la question du sens de sa parole. Cela ne veut pas dire que le sens n'a pas d'importance mais que celui-ci intervient dans un second temps, malgré lui.

Le premier degré connecte l'acteur au monde extérieur.

La parole en déséquilibre attend, perd le fil, tourne autour. Tout comme la parole, les corps qui parlent, attendent, perdent le fil et tournent autour.

Le déséquilibre entre le mot et la chose conduit à un déséquilibre des corps. Les corps aussi tournent autour et ne savent jamais exactement comment se tenir.

Est-ce que le corps de celui qui parle est affecté par la manière dont il fait usage de la parole ? Une sorte de ressemblance involontaire, comme un propriétaire de chien et son chien.

Est-ce que la parole de celui qui parle est affectée par la manière dont il fait usage de son corps ?

Les grands burlesques du cinéma muet chutent chaque fois qu'ils ne trouvent pas leurs mots. Ne pouvant jamais se poser nulle part, toujours en déséquilibre, ils sont condamnés à fluer dans un monde qu'ils n'arrivent jamais à nommer tout à fait.

Il y a un burlesque de la parole comme il y a un burlesque du corps et l'un ne va pas sans l'autre.

Une femme brésilienne, en voyage en France, achète un Coca dans un wagon-restaurant. Elle s'empare de la boisson et oublie de payer, se heurte à une femme qui se trouve derrière elle, s'excuse, n'entend pas tout de suite le serveur qui lui demande de régler la note, elle revient sur ses pas et paye

un peu plus qu'il ne faut puis oublie finalement de prendre la monnaie en retour. Cette petite scène d'ouverture donne le la du film *Maine Ocean*, un film où les paroles et les corps se livrent à un exercice d'équilibrisme pour tenter de communiquer entre eux. La suite est encore plus éloquente. De retour à sa place, cette même passagère a une altercation avec deux contrôleurs car elle n'a pas composté son billet avant le départ du train. S'ensuit une discussion autour du mot « composer » que l'étrangère ne comprend pas. Bernard Menez en agent de la SNCF s'empare de son meilleur anglais pour faire comprendre la règle du compostage et la raison pour laquelle ne pas composer son ticket est répréhensible. « your ticket is not good » « you are in an irregular situation »... « Moi, triste mais mon collègue oblige moi à vous faire payer un supplément ». Si la parole est le personnage principal du film *Maine Océan* c'est dans sa manière brillante de semer la zizanie. Différentes langues, différents accents, cafouillage conceptuel, situations langagières ultra régulées. On parle de très près (côte à côte dans un train), ou de très loin (avec des gestes entre deux embarcations sur la mer). Tout confère à rendre les échanges compliqués. Et c'est pourtant dans cette communication en déséquilibre permanent, dans la sidération de ce que peut raconter l'autre, que la vie commune a lieu. *Maine Océan* est une mise en échec de la langue par la parole qui se plaît à l'escamoter, à la rendre confuse, à la triturer dans tous les sens. Les personnages n'ar-

rivent jamais à se comprendre mais cela ne les empêche pas de se parler et de se parler sans cesse, allant de quiproquo en quiproquo, mettant à rude épreuve les systèmes de signes établis par la langue : « On pourrait faire de Rozier un cinéaste sémioticien, quelqu'un qui sait et dit que les discours et les signes sont toujours atteints d'incertitude, parce qu'ils sont la construction rituelle et arbitraire d'un sens, essentiellement constitué par le lieu et le temps où la construction se produit. » (Stéphane Bouquet, « Dits et contredits », in *Jacques Rozier : le funambule*, p. 95)

La parole nécessite d'être proche (physiquement) de celui avec qui l'on parle. On construit une parole à plusieurs, on ne sait pas trop ce que l'on dit, là où l'on va, c'est dans l'explication, dans l'espoir de se faire comprendre (ce qui n'arrive jamais réellement) qu'il y a parole.

Lorsque tu arrives à un nœud, rapproche les corps.

La parole est un jeu de dévoilement et de feinte, avec l'autre et avec soi-même.

Le lien que la parole tente de tirer entre le mot et la chose s'appelle le sens.

Le mot et la chose sont toujours en tension entre deux êtres.

Si la parole est toujours en déséquilibre cela signifie que le sens est toujours lui aussi en déséquilibre.

La parole tente toujours de faire sens mais n'y arrive pas tout à fait, mais elle pense, malgré tout, toujours être capable de dire quelque chose du monde.

« Parler est une tentative de saut au-dessus du monde pour atteindre les autres, mais le faire de façon à ce que le monde ne soit pas éliminé par le geste, il faut au contraire que le monde soit arraché dans le saut. C'est cela la signification de l'expression "parler sur". On ne parle pas afin d'annuler le monde qui se dresse entre le parleur et le récepteur de la parole. (...) On parle afin de saisir le monde par des paroles et ainsi atteindre autrui. » (Vilém Flusser, *Les Gestes*, pp. 61-62)

La parole est en déséquilibre car elle doit enjamber le monde pour aller atteindre les autres et dans l'espoir de se faire comprendre doit prendre un peu du monde avec elle.

Le monde qui est entre deux personnes qui parlent se plaît à faire des croche-pattes à leur parole.

La parole, par son déséquilibre, met les choses qu'elle tente de nommer en partage.

« Que m'importent les fleurs et les arbres, et le feu et la pierre, si je suis sans amour et sans foyer ! Il faut être deux – ou, du moins, hélas ! il faut avoir été deux – pour comprendre un ciel bleu, pour nommer une aurore ! Les choses infinies comme le ciel, la forêt et la lumière ne trouvent leur nom que dans un cœur aimant. Et le souffle des plaines, dans sa douceur et sa palpitation, est d'abord l'écho d'un soupir attendri. » (Gaston Bachelard, préface de *Je et Tu* de Martin Buber, p.11)

La parole met en partage lorsqu'elle dit : « regardez un arc-en-ciel » ou « regardez la lune est déjà là et il fait encore jour ». Le partage d'une expérience sensible.

La parole qui commence ses phrases par « comme vous le savez bien » ou « vous n'êtes pas sans savoir que » ne met rien en partage et manque gravement de déséquilibre.

« Si quelqu'un vous dit : “je me tue à vous le répéter“, laissez-le mourir.» (Jacques Prévert, *Spectacle*)

L'expérience sensible commune est un point de départ d'une mise en partage des choses par la parole.

Si la parole ne peut être partagée qu'en état de déséquilibre alors il faut trouver un moyen de la déséquilibrer sur

le plateau. Un moyen possible est le premier degré. Le premier degré cherche le déséquilibre chez l'acteur. Son rapport à la chute.

Le *lâché* est un outil du premier degré. Ce mot prononcé par la bouche du metteur en scène oblige l'acteur à ne jamais être trop sûr des mots qu'il utilise, de ne jamais trop se reposer dans la langue qu'il parle. La parole « lâchée » se place dans les interstices de la parole de l'acteur.

Le lâché permet de passer à autre chose, c'est un travail de la rupture. Tout ce qu'il y avait avant n'a plus d'importance, une nouvelle page blanche qui dit au revoir à ce qui s'est passé et qui laisse la place à ce qui vient.

Le lâché possède des niveaux de relâchement différent. Ce peut être tout le corps, ce peut être juste la tête ou juste une prise de respiration.

Plus les mots se chargent de sens plus ils se déconnectent des choses dont ils parlent et plus le corps de l'acteur se raidit. Le lâché essaye de réinstaurer du déséquilibre quand tout se rigidifie.

Le lâché est proche d'une respiration musicale. Il permet de dessiner le mouvement général de l'acteur, le phrasé de

son déplacement : ce qui est legato (un phrasé lié en un seul souffle, avec le même poids) ou staccato (détaché, anguleux, entrecoupé).

Le premier degré considère le texte pour la scène comme une partition musicale. Celle-ci indique des mots et une ponctuation et vient indiquer des respirations à prendre au sérieux. Le texte tout comme la partition musicale possède ses respirations, ses accentuations, ses legatos, ses mesures, ses reprises.

Il n'y a pas de déséquilibre sans l'expérience de la gravitation, l'acteur va chercher ce poids dans la littéralité des mots.

« L'histoire officielle ne connaît que l'ascension et les progrès incessants de l'aéronaval ; elle applaudit les aviateurs, en recueille les débris ou les paroles, et ne cesse d'admirer par en dessous leurs prouesses. En cas de chute, elle déplore l'accident, signale les fausses manœuvres, maudit même l'imprudent ou le fou livré au vide sans précautions. Mais il faut se rendre à l'évidence : le nombre de ces chutes est tel qu'il ne peut s'expliquer simplement par la panne ou l'erreur.

Les hommes et les femmes qui, depuis Icare jusqu'à la Grande Guerre n'ont pas cessé de tomber, parfois à plusieurs reprises, ne cherchaient pas à connaître l'ivresse du vol, ni déjouer ses mystères, mais testaient la gravitation, et tombaient

pour de bon, parce qu'ils le voulaient bien. » (Pierre Senges, *Essais fragiles d'aplomb*)

Le travail du déséquilibre de la parole par le premier degré passe par l'intrusion d'un autre et la place que l'acteur lui donne. Cet autre possède plusieurs noms, ce peut être un partenaire de jeu, un texte, une musique, une lumière, la parole du metteur en scène pendant qu'il joue. La direction à vue est une façon de s'immiscer dans l'intimité de l'acteur et vient forcément perturber le jeu.

Parfois, le premier degré demande à l'acteur de se débarrasser de toute décision, ce sont les désirs que projette le metteur en scène sur lui à ce moment-là. C'est une manière de désencombrer l'acteur de l'intelligence de jeu, l'acteur exécute, il ne cherche pas à être créatif, à vouloir donner du sens au texte, il s'en remet à la parole du metteur en scène.

Le déséquilibre de la parole vient dire que l'on tente de se mettre d'accord sur quelque chose du monde.

Le personnage de Nagel dans le roman *Mystères de Knut Hamsun* éprouve le besoin de retenir l'interlocuteur en lui parlant et en sautant du coq à l'âne dans l'espoir de lui donner l'envie de rester : « s'il vous plaît je n'ai rien de très intéressant à vous dire mais écoutez encore cette

anecdote... ». La seule chose que cet homme recherche est d'établir une relation avec l'autre, une relation que malheureusement il n'arrive jamais à réellement obtenir. Stéphane Bouquet dans *tout et rien surtout rien* insiste sur la dimension phatique du langage et rappelle ainsi que celui-ci ne doit pas uniquement être compris comme une affaire de sémantique qui sédimente. La dimension phatique est toujours première, c'est celle qui joue le rôle de l'interaction entre un locuteur et son interlocuteur. L'existence d'une émotion passe d'abord par une langue qui se permet de dire pour ne rien dire sans se préoccuper de ce qu'elle raconte. C'est une parole sous forme de sons qui sortent d'une bouche et qui rentrent dans les oreilles d'un autre.

Une parole en partage menace toujours un peu de chuter.

Lorsqu'une parole paraît un peu trop équilibrée, elle commence à dire des mots sans les choses.

La parole et la séparation

« Toute parole parle donc toujours un peu trop. On parle de grandiloquence lorsque la marge entre le réel et le dit est particulièrement sensible et évident. On parle en revanche de style sobre, ou passable, lorsque cet écart est réduit à une proportion minimale, ou du moins honorable. Reste évidemment à savoir si, même en ce dernier cas, le mot est susceptible de faire véritablement référence au réel. » (Clément Rosset, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, p. 141)

Parfois la parole peut dire des mots sans les choses.

Quand la parole dit des mots sans les choses alors elle n'est plus en déséquilibre et elle s'envole.

Etonnamment, l'espace du théâtre peut faire perdre à la parole son déséquilibre, nous assistons à une petite mort sur scène.

Le premier degré se demande comment garder la parole en vie.

Le premier degré se demande, par exemple, comment un texte déjà écrit peut trouver un état de parole dans la bouche d'un acteur.

La crise commence où finit le langage est le titre d'un livre dans lequel l'anthropologue Eric Chauvier décortique le problème de l'illusion métaphysique d'un mot : « la crise ». Selon lui, l'utilisation de ce mot nous paralyse en nous empêchant de déconstruire le problème. « C'est la crise » conduit à faire le constat d'une situation critique dont on ne peut pas grand-chose, mais que l'on subit de plein fouet. Ce mot agit sur nous comme une fiction théorique, « soit un modèle conceptuel surplombant plaqué sur le vécu de chacun au point de rendre celui-ci inexprimable » (Eric Chauvier, *Les mots sans les choses*, p. 25). Nous avons tous déjà fait l'expérience de l'utilisation d'une langue qui inhibe plus qu'elle ne libère la parole. Ces mots provoquent un sentiment de découragement car ils ne nous permettent aucune prise sur la réalité vécue. Ils sont comme déconnectés de l'expérience de l'individu, mais s'imposent à lui malgré tout comme des mots inévitables. Ceci a pour conséquence d'énoncer un état anxiogène, mais sans en déterminer la source. « Ces mots ne font référence à aucun contexte. Ce sont des coquilles vides qui planent très haut dans l'éther. (...) Elles vous intimident et réduisent à néant votre potentiel critique face à ce qui apparaît comme un incommensu-

nable et affligeant déterminisme. La crise existe comme les monstres sous les lits des enfants. » (Eric Chauvier, *La crise commence où finit le langage*, p. 41-42)

Quand la parole utilise des mots sans les choses, elle ne parle pas vraiment, ce sont des choses qui lui parlent. Elle se parle à elle-même et se sépare de la chose dont elle croit parler.

Dire des mots sans les choses, c'est être parlé par des mots et non pas parler de quelque chose.

Si la parole ne tourne pas autour, qu'elle n'embarque pas tout le monde dans la ronde alors elle peut se séparer du monde.

Le premier degré tente de ramener, si possible, la parole vers le monde.

La parole peut se séparer du monde en disant des mots sans les choses. Des mots qui se séparent du monde dont ils parlent.

Dalida : « Encore des mots, toujours des mots, les mêmes mots, rien que des mots, des mots faciles, des mots fragiles, c'était trop beau, bien trop beau, Mais c'est fini le temps des rêves les souvenirs se fanent aussi, moi les mots enrobés

de douceur se posent sur ma bouche mais jamais sur mon cœur. Parole, parole, parole, parole que tu sèmes au vent.»

Être attentif à la séparation des choses, c'est voir les fissures dans le béton, voir de la peau qui s'ouvre, c'est aimer passer du temps, à vingt ans, dans des salons de thé et des PMU.

Un sentiment de panique peut gagner celui qui parle avec des mots qui sont de plus en plus détachés du monde. Il s'agit d'un sentiment de séparation du corps avec le monde dans lequel il vit.

Quand les mots volent dans les airs et regardent celui qui parle, le premier degré essaye de les ramener un peu au sol.

La parole a le pouvoir de nous ancrer dans le monde, d'aller le toucher avec les mots qui tournent autour des choses, de nous le rendre tangible. Elle a cependant, aussi, le pouvoir de nous faire sentir en dehors du monde, de séparer les mots des choses.

Il y a des paroles qui n'aident pas du tout l'acteur : « mets-toi en danger » ; « fais comme si tu inventais le texte » ; « fais comme si tu disais le texte pour la première fois » ; « avec plus de sensibilité ou avec plus d'intensité émotionnelle ».

Les mots sans les choses témoignent d'une pensée symbolique qui part en vrille. Une pensée accaparée à jongler continuellement avec des idées de toutes sortes sans plus trop savoir pour quelles raisons. Ce constat, avait plongé Hugo von Hofmannsthal dans un profond mutisme. Dans sa *Lettre à Lord Chandos*, il écrit: « Mon cas est brièvement celui-ci : j'ai totalement perdu la faculté de penser ou de parler de façon cohérente, sur quoi que ce soit. D'abord il me devint progressivement impossible de discourir sur un sujet élevé et général et de recourir à ces mots que pourtant tout le monde a l'habitude d'utiliser couramment, sans penser plus avant. J'éprouvais un malaise inexplicable à simplement prononcer les mots « esprit », « âme » ou « corps ». » (p.65) Et plus loin : « Pour moi tout se délitait en parties, ces parties en d'autres parties, et rien ne se laissait plus cerner par un concept. Les paroles flottaient autour de moi ; elles se figeaient en autant d'yeux qui me fixaient et qu'à mon tour je suis obligé de fixer : véritables tourbillons qui me donnent le vertige quand j'y plonge mon regard, qui tournent sans discontinuer et à travers lesquels on atteint le vide. »(p. 71) Cette expérience face à son propre langage conduit à l'impression particulière que la parole se fige dans les airs, loin du corps elle ne parle plus. Un livre récent d'anthropologie, *Comment pensent les forêts*, fait l'hypothèse que la dimension symbolique du langage humain est responsable des grandes séparations métaphysiques de l'homme avec son corps et, par extension, de

l'homme avec le monde dans lequel il vit. Ce sentiment de déconnexion avec l'environnement peut conduire à des sensations d'angoisses et de paniques vertigineuses comme le relate l'auteur de ce livre : « Comme je sentais que mes pensées n'étaient plus en prise avec ceux qui m'entouraient, je me mis bientôt à douter de leur connexion avec ce que j'avais toujours cru être à ma disposition : mon propre corps vivant, le corps dans lequel mes pensées trouvaient habituellement refuge, un refuge situé dans un monde dont je pouvais partager avec d'autres la réalité palpable. » (Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, p. 79). Hugo von Hoffmanstahl trouve un soupçon de repos à son état d'angoisse lorsque son regard vient se poser sur le monde animal et végétal, lorsqu'il se reconnecte simplement avec le monde et les choses qui l'environnent : « Ces créatures muettes et parfois inanimées se dressent vers moi avec une telle intensité, une telle présence d'amour que mon oeil ravi n'est même pas capable de déceler à l'entour une tache morte. Tout ce qu'il y a, tout ce dont je me souviens, tout ce que touchent mes pensées les plus embrouillées, tout m'apparaît comme quelque chose. » (p.85) Le premier degré décide de ne pas se laisser abattre et ne se résout pas, contrairement à Hoffmanstahl, à se taire mais recommence pas à pas à nommer les choses, à enraciner petit à petit les mots sans toutefois y arriver car le propre de la parole est de suivre le mouvement incessant du monde. En observant les Runa, population amérindienne du nord de

l'Amazonie, Kohn enquête sur la possibilité d'une parole qui se connecte sans cesse au monde qu'elle nomme car son lien avec le monde n'est pas symbolique mais avant tout sonore.

Tsupu en quichua parle d'un phacochère qui rentre dans une flaque.

Il est sûr que l'on peut avoir l'idée d'une masse qui tombe dans l'eau lorsque l'on entend : « Tsupu ».

La langue quichua possède beaucoup de mots dont les sons ressemblent aux sons de ce qu'ils nomment.

En français, le mot embrouillamini ressemblent phoniquement à ce qu'il veut dire : « désordre ou confusion extrême ». Il est une image de ce qu'il signifie, il y en a très peu de ces mots-là.

Tout va de guingois signifie tout va de travers.

L'écriture est sonore, Saint Augustin disait au V^e siècle de notre ère : « Lorsque l'on écrit un mot, on fait parvenir aux yeux un signe par lequel le mot, qui *relève de l'ouïe*, parvient à l'esprit ». Pour Saint Augustin, l'écriture est une chose qui parle.

La parole si elle est sonore est profondément musicale, aigüe ou grave, agitée, mélodieuse, stridente, muette, cassée, forte, timide.

« Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout *apprendre à entendre* une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie pour soi. Ensuite il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la supporter, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression (...) » (Nietzsche, début de l'aphorisme 334 « apprendre à aimer », *Le Gai Savoir*). Une relation s'engage entre une écriture et un acteur, c'est une relation à laquelle il faut accorder beaucoup de temps, c'est une sorte de dialogue qui s'engage et qui demande une écoute attentive.

Au Moyen-Âge l'écriture est une chose qui parle car la dimension sonore du texte possède une vertu mnémonique. La mémoire se développe dans un corps en mouvement, des jambes se déplacent, bougent dans un espace. La mémoire se dépose dans des lieux, elle suit la parole qui écoute le son des mots et pour que ces sons adviennent, des lèvres se mettent en mouvement.

Lorsque nous lisons un mot, nous ne voyons pas le mot, nous entendons le mot. Les scribes lisaient à haute voix ce

qu'ils écrivaient. Si l'écriture parle, lire c'est écouter.

La linguistique de Saussure pense le langage indépendamment du son. Pour lui, la parole est une simple mise en œuvre d'une matière préexistante qui est purement psychologique. Saussure appelle cette matière une *image acoustique*. Une image acoustique n'est pas sonore, elle est comme la bonne recette que le corps va devoir exécuter pour prononcer un mot, exprimer une pensée.

Lorsque la parole dit des mots sans leurs sons alors elle *contemple* ce qu'elle dit. La métaphore visuelle arrive au galop et trahit une mise à distance de la langue que nous parlons, les mots deviennent des objets de contemplation qui ne traversent plus notre corps, juste des idées qui flottent dans l'air. Les mots flottent dans l'air, ils sont beaux, ils ne nous touchent plus.

Un rapport littéral au monde fait avancer l'acteur en répétition au ras du sol. Comme un chasseur ne sachant pas ce qu'il cherche, sa seule activité consiste à trouver des manières de donner du poids aux mots, pas à pas les phrases se dessinent sur les choses environnantes. Le premier degré est d'abord une manière, pour lui, de sentir le sol sous ses pieds, de sentir les choses sous les mots qu'il prononce. De sentir l'absurdité de la déconnexion du langage symbolique avec ce qu'il prétend nommer.

« Tantôt se hâtant, tantôt en traînant les pieds, en sautillant ou d'un pas lourd, l'attention de l'enfant est *attirée* – ou aux yeux de l'adulte qui l'accompagne, *détournée* - par tout ce qui l'entoure : les jeux d'ombre et de lumière, le vol des oiseaux, les chiens qui aboient, le parfum des fleurs, les flaques d'eau, les feuilles mortes et une quantité de choses dérisoires - escargots, marrons, pièces de monnaie tombées par terre, détritrus révélateurs. Ce sont ces bagatelles qui rendent la rue si fascinante pour le détective miniature dont le regard demeure près du sol. » (Tim Ingold, *Le dédale et le labyrinthe : la marche et l'éducation de l'attention*)

La parole au premier degré espère créer du lien entre les mots et les choses, et par conséquent entre les êtres.

Il n'y a besoin de nommer les choses que parce qu'il existe quelqu'un, auquel on veut communiquer le nom de cette chose. On se rend compte que le mot et la chose ne coïncident pas tout à fait car l'on voit bien que l'autre n'aura jamais exactement saisi ce que l'on voulait dire. Cette différence entre le mot et la chose est donc équivalente à une différence entre les êtres.

La parole en séparant les mots des choses, sépare par la même occasion les êtres. Plus rien ne retient les gens entre eux.

La parole veut croire en la possibilité de partager des choses du monde avec la personne qui écoute.

Si la parole ne cherche plus à dire des choses du monde alors les êtres se séparent.

La parole prise dans le tumulte général du monde, ne sait plus comment dire les choses. Elle n'ose même plus simplement employer le mot *chose*. En attendant de trouver mieux, elle doit se faire tout de suite analytique, intelligente, prendre de l'altitude et observer ce qu'elle décrit avec une hauteur vertigineuse.

De ces sommets, pourquoi ne pas donner à la parole le goût de la terre, lui donner une pesanteur, l'ancrer dans les corps et espérer qu'elle devienne la langue de nos transports amoureux, la langue de nos affects.

Une parole au premier degré c'est peut-être la seule prise qui nous reste face à ce qui grouille, qui fuit en permanence.

Action

« Je pensais combien les mots s'élèvent tout droits, en une ligne mince, rapides et anodins, alors que les actions rampent, terribles, sur la terre, s'y cramponnent, si bien qu'au bout d'un certain temps, les deux lignes sont trop éloignées l'une de l'autre pour qu'une même personne puisse les enfourcher. »
(William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, p. 181)

Lorsque l'on dit : « parole », alors on désigne, par un substantif, l'action de ce que justement on est en train de faire, parler.

Parole est un joli mot, il sonne bien : parole.

Je parle.

« La parole est un acte » : disait le philosophe John Austin dont un livre, *Quand dire c'est faire*, retrace des tentatives de décrire le plus précisément possible la nature de la parole.

Le problème majeur que relève Austin est posé comme suit : « Il nous arrive souvent d'avoir l'impression que le sérieux des mots vient de ce qu'ils ont été prononcés seulement comme le signe extérieur et visible d'un acte intérieur et spirituel- signe commode dont le rôle serait de conserver les traces de l'acte ou d'en informer les autres. Dès lors, le pas est vite franchi qui mène à croire ou à supposer, sans s'en rendre compte, que dans bien des cas l'énonciation extérieure est la description, vraie ou fausse, d'un événement intérieur. » (John Austin, *Quand dire c'est faire*, p.44) La parole viendrait de l'intérieur de notre corps et sortirait de notre bouche pour exprimer quelque chose de là d'où elle vient. Mais rien n'est moins sûr. La parole n'a, avant tout, pas le désir de dire quelque chose qui vient de nous mais a le désir d'avoir un effet sur l'autre. Et l'effet que nous essayons de produire sur l'autre ne peut pas être analysé avec des critères de vrai/faux. L'effet possède un autre couple de critères, celui de heureux/malheureux, qui vient dire si oui ou non l'action de la parole connaît une fin heureuse ou malheureuse.

La parole est performative.

La parole divine est un bel exemple de performativité : Dieu dit : « que la lumière soit » et la lumière fut. La parole permet à Dieu d'avoir une action sans corps. Dans son dernier ouvrage, *Quand dire c'est vraiment faire*, Barbara Cassin

s'intéresse à une parole d'Ulysse. Selon *L'Odyssée*, Ulysse se retrouve nu face à Nausicaa et lui dit : « je te prends les genoux (...) car j'ai trop peur de te prendre les genoux ». Par ce subterfuge, la parole d'Ulysse fait acte sans le moindre mouvement. Ici, la parole est incarnée mais laisse le corps sur place.

Si la parole peut faire des choses alors on peut s'inventer des mots magiques pour être sûr de se revoir et de vivre éternellement, une sorte de mise à mort de la mort par des mots : « Bonne nuit et à demain sur notre bonne vieille Terre ».

La parole philosophique d'Austin maintient malheureusement la parole séparée du corps tout en lui donnant la possibilité de faire quelque chose. La parole performative oublie de dire ce qu'il en est du corps comme si elle n'avait plus besoin de lui pour agir.

Le premier degré ne peut envisager la parole sans un corps.

La parole peut parfois se séparer du corps qui l'énonce.

Séparation de la bouche et de la parole : « BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. Microphone invisible. » Cette première didascalie impose une épure à la mise en

scène du texte *Pas moi* de Samuel Beckett. Une focalisation totale sur des lèvres qui bougent, cette bouche qui se met en action pour dire une voix qui la traverse, comme si ce n'était pas vraiment la sienne. Ce lieu si étrange de l'endroit où s'énonce la parole verbale, une parole qui fait presque plus que tourner autour, qui désespère de faire dire à cette bouche qu'elles ne font qu'un seul et même corps. Pourtant dans *Pas moi*, la parole préexiste à l'apparition de la bouche et la parole continue sa vie après la disparition de la bouche. À la fin de la pièce, l'effet demandé par Beckett est le suivant : « Rideau complètement baissé. Salle dans l'obscurité. La voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle. » La voix ne s'arrête jamais, elle est toujours là, elle est l'essence même de l'être. *Pas moi* raconte l'histoire terrible d'une parole qui n'arrive pas à s'incarner, à trouver un corps, une parole qui n'arrive pas à dire « je » et d'une bouche qui n'arrive pas à dire qu'il s'agit de sa parole. Cette voix est comme quelque chose qui arrive au corps, quelque chose qui demeure extérieur au corps.

Chez Beckett, la parole fait progressivement disparaître le corps.

Le premier degré a besoin d'un corps en mouvement pour construire son rapport au monde, il a besoin de ses yeux, de

ses mains, de sa langue, de ses lèvres, de son ouïe, de son nez. La parole est sonore et se laisse transformer par les mouvements du corps de l'acteur. La littéralité du premier degré est une manière de donner de la matière au mot. Elle relie simplement, comme un enfant qui apprendrait une langue, le mot avec la chose nommée.

La parole, pour s'énoncer, a parfois l'habitude de nous faire marcher. Au sens littéral du terme : le corps se met en marche. « Lorsque je parle avec quelqu'un, je n'ai pas besoin de le regarder pour savoir s'il essaye de me faire marcher. » (Knut Hamsun, *Mystères*, p. 144)

Puis la parole arrive. Parfois, c'est en même temps que le corps se déplace ou juste un peu avant ou juste après, ou longtemps avant ou longtemps après.

Si la parole est performative, elle ne dit pas seulement quelque chose mais elle fait quelque chose.

Lorsque l'on dit : « faire quelque chose », on pense généralement qu'un corps se met en mouvement. Ce n'est pas seulement une bouche qui parle.

Il ne réalise les choses qu'au moment de la séparation des corps, lorsque la porte d'entrée se ferme comme une fron-

tière entre deux êtres. Avant, alors qu'ils étaient réunis dans la chambre et que tout avait été énoncé clairement, acté par les mots, rien ne lui semblait réel.

La parole envisagée comme performative peut mettre le corps en mouvement.

La parole en dehors du plateau essaye souvent de donner un sens aux choses qu'elle va devoir dire une fois en scène. Le premier degré essaye de répondre à l'angoisse de l'acteur que Krystian Lupa nomme « la peur du quoi faire ». Le premier degré ne s'intéresse pas à la question du « quoi dire » ou du « quoi faire » mais à la difficulté de savoir *comment* dire ou *comment* agir. La première action du premier degré avant même que la parole n'advienne est de mettre le corps en mouvement pour rappeler à ce corps qu'il existe dans un monde.

Le premier degré essaye, tant bien que mal, de considérer les mots non pas comme des idées mais comme des actions.

À travers l'action, le premier degré essaye d'établir une relation entre la parole et le monde extérieur. Ce n'est pas la parole qui fait bouger l'acteur mais c'est le monde extérieur qui le fait parler. L'acteur ne parle pas pour exprimer son infériorité mais pour réagir au monde qui l'entoure.

Un corps qui parle sans bouger ne prend pas le risque de tomber. Il reste droit comme un I et se donne des grands airs. Il se trahit par une posture trop droite.

Un corps qui parle sans bouger prend le risque d'observer beaucoup trop les mots qu'il dit.

Un outil du premier degré est la littéralité. L'acteur cherche l'action littérale pour chacun des mots sortant de sa bouche.

Chaque mot porte en lui une nécessité d'être dit pour le monde qui l'entoure. Dire un mot c'est une action et non un arrêt de l'action.

Prise au premier degré, la parole dessine, à l'aide de ses actions, une partition dans l'espace. Le corps se déplace et c'est toute une géographie qui naît à mesure que les mots se disent.

Si l'acteur raconte une histoire qui a un déroulé temporel important, il voit l'histoire qu'il raconte en dehors de lui et dispose les strates temporelles dans l'espace. Il doit se souvenir où il place les choses car c'est une matière de jeu même si l'espace reste objectivement vide. Si l'acteur dit : « Un jour, j'arrive à Londres... » alors la ville de Londres doit exister sur le plateau à travers les gestes et le regard de l'acteur.

Le premier degré suppose qu'il y a d'autres degrés qui possiblement peuvent exister lors de l'énonciation d'une phrase. Des seconds degrés, des implicites, une ironie peut-être. Les idées souterraines qui existent surgissent du plateau soudainement un peu malgré l'acteur. On ne peut accéder à ces couches que par le travail de la première couche, celle du premier degré. C'est la matière acteur qui s'est mise en mouvement et qui rencontre la matière plateau, de cette rencontre commence à naître une forme.

Retours sur un atelier de Gabriel Calderon : toutes les scènes travaillées lors de cet atelier interrogent la parole, c'est-à-dire que la parole devient l'endroit même de la réflexion entre les personnages. Calderon propose de prendre cette parole qui traverse les siècles comme un instrument pour l'acteur, pour aller puiser des actions concrètes, essayer le moins possible de se laisser impressionner par les textes qui très souvent ont un effet inhibant quand on s'y confronte. Les langues de ces diverses scènes viennent toutes à leur manière nous poser un problème au sujet de la parole. Pourquoi utilisons-nous les mots, comment deux personnages se dépatouillent avec des mots pour s'exprimer des choses, se dire parfois l'indicible. La parole n'est alors pas une fin en soi, elle est un moyen de ne pas contempler ces langues poétiques mais de laisser les mots traverser le corps pour aller vers des états dont parlent ces textes, c'est un moyen de toucher le

corps de l'acteur et donc, par extension, de toucher celui du public. L'acteur lorsqu'il se confronte à ces textes, lorsqu'il met ces mots qui ne sont pas de lui dans sa bouche, se demande sans cesse comment leur donner sens, comment faire en sorte de leur donner un sens pour lui, et donc pour son partenaire de jeu et par prolongement pour le public. Pour donner du sens à cette parole, l'idée que propose Calderon est justement de ne pas trop se poser la question du sens mais plutôt d'envisager le texte comme une action, ne pas chercher ce qui se cache derrière les mots mais les prendre simplement pour ce qu'ils disent, au premier degré, littéralement. Les dialogues sont remplis d'indications de jeux pour l'acteur pour qui l'enjeu du travail consiste à prendre très au sérieux le texte et de faire ce qui est dit mais de le faire vraiment et de voir où ça le déplace. Le sens ou, autrement dit, la direction que prendra la scène, naît progressivement au fil des répétitions.

Le premier degré demande aux mots de mettre le corps en action comme pour tester si ce qui est dit peut se faire ou peut exister réellement. Les actions proposées par la parole sont de divers types : toucher (des objets, soi-même, le corps d'un autre), marcher (s'éloigner, s'approcher, s'arrêter, repartir), l'adresse du regard (environnement, sur soi, regard public général, regard sur un seul visage).

Si la parole est un acte c'est pour avoir un effet sur l'autre. Ce qui importe c'est moins le sens, c'est-à-dire la vérité ou non de la position que l'on prétend occuper mais le fait de se toucher avec des mots.

On peut parler au lieu de faire.

On peut faire au lieu de parler.

On peut parler de ce que l'on est en train de faire.

On peut parler.

On peut faire.

On peut parler/faire.

Si la parole est performative c'est qu'elle fait quelque chose à celui qui écoute.

Lorsque nous parlons, notre plus grand désir n'est pas de dire quelque chose de notre être mais d'établir un lien avec l'autre en agissant avec notre parole sur lui.

Austin invente plusieurs mots pour tourner autour de ce qu'il nomme les actes de parole : le locutoire, l'illocutoire et

le perlocutoire. Tous ces mots sont des actes de langage pour décrire le type de relation que la parole entretient avec celui à qui elle parle.

La parole produit un effet sur celui qui écoute.

« C'est un corps qui se transforme en parlant et il transforme celui qui écoute et il transforme aussi pendant que l'on y est un petit peu le monde, c'est à dire que ce n'est plus pareil après ce qu'il a dit. Et ça c'est particulièrement sensible, c'est cette dimension-là que le performatif met en lumière.»
(Propos de Barbara Cassin lors d'une interview à la radio)

Austin oublie de parler d'un acte de langage non moins important : le percolatoire. Un acte de langage bien connu qui décrit, très précisément, les bavardages devant une machine à café.

La parole amoureuse

William Carlos Williams disait, à peu près, dans *Paterson* :
« On ne devrait pas avoir d'idées en dehors des choses que les
mains ont touchées au cours de la journée. »

Il y a de la matière parole dans de la matière bouche.

La parole est une matière, elle est faite de mots qui sont
transmis sous forme d'ondes sonores se déplaçant dans l'air.
Bien souvent elle part de la bouche et est *articulée* par le biais
de la vibration des cordes vocales, la position de la langue et
le mouvement des lèvres.

La parole est une matière sonore. Elle possède un corps.

La parole est un corps qui sort d'un corps.

« Comprenez-moi bien : je n'entends pas le son matériel
qui peut être haut ou bas, aigu ou profond, je ne veux pas
dire la tessiture de la voix, sa tonalité, mais j'entends le mys-

tère qui est derrière, le monde qui s'y cache... » (Knut Hamsun, *Mystères*, p. 145)

La parole émet des *sons* dans l'air. Oublier le son d'un mot, c'est oublier sa matière, la matière qui permet de le toucher et d'aller toucher l'autre.

Le premier degré envisage la parole comme un son que l'on sculpte à plusieurs. Dans les interstices de la parole il existe une caisse de résonance qui relie les acteurs entre eux. Cette caisse de résonance est le *soutien* de la parole. Le soutien est le travail de la résonance de la parole par des actions.

Tout comme le *lâché* et la *littéralité*, le *soutien* est un outil du premier degré.

La caisse de résonance de la parole vibre entre les êtres qui se parlent et cette vibration est nourrie par l'ensemble des acteurs.

La parole sonore nous dit quelque chose sur le corps dont elle provient, de sa stature, de son mouvement, de ses plis, il y a un timbre, une hésitation, une assurance, une vibration particulière.

Le corps de la parole: pour avoir l'espoir d'apercevoir la

parole, il vous faut trouver un espace avec en tous cas deux entrées et deux sorties. Ce qui fait qu'il est deux fois plus facile d'entrer et de sortir mais aussi deux fois plus difficile de choisir par où rentrer et par où sortir. C'est ainsi que la parole aime à multiplier les situations cornéliennes. Parce que c'est rigolo et tragique de choisir. Cela donne un aspect labyrinthique à son petit chez-soi. Autre caractéristique : la parole aime les pianos. Donc, il y a un piano. Rien de mieux que d'improviser quelques notes pour se sentir, tout simplement. Nul besoin de savoir jouer d'ailleurs. Il suffit d'aimer produire des sons, puis recommencer. Puis recommencer. Et recommencer. Doublement ouvert sur le monde, l'espace de la parole déborde, les notes de piano retentissent partout. La parole déborde aussi. De cheveux notamment. C'est pourquoi, parfois, vous pourrez l'apercevoir dans les rues.

La parole est l'action de la bouche et le toucher est l'action de la main.

Tim Ingold écrit : « Dire par la main ».

John Austin écrit : « Faire par la parole ».

Il y a la tentation de réunir ce qui semble loin l'un de l'autre, la parole et le corps.

L'histoire de la main et l'histoire de la parole sont étroitement liées l'une à l'autre. Le paléontologue André Leroi-Gourhan reprend un petit extrait d'un texte de 379 ap. J.C. pour étayer cette idée : « Ce privilège [la parole], jamais sans doute nous ne l'aurions, si nos lèvres devaient assurer, pour les besoins du corps, la charge pesante et pénible de la nourriture. Mais les mains ont pris sur elles cette charge et ont libéré la bouche pour le service de la parole. » (André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, p. 40) La parole survient lorsque la tête s'éloigne du sol. Depuis, la parole a tendance à vouloir s'envoler un peu plus loin du sol et prendre ses aises loin de la terre. Si l'on répète le mot « parole » à l'envie c'est pour éviter qu'elle ne s'envole trop, qu'elle prenne trop de hauteur, on la rappelle vers nous alors qu'elle tente de s'enfuir. La parole n'est pas trop terre à terre, elle préfère laisser ce rôle ingrat au corps.

Les lèvres ont été libérées par les mains et se sont mises à parler.

Les mains se sont mises à ruminer à la place de nos lèvres et les lèvres n'ayant plus rien à faire se sont mises à parler. Les mains accompagnent et miment, parfois, ce que la parole essaye de dire. Les mains font preuve d'une grande dextérité pour aider la parole. La parole, bonne joueuse, en contrepartie rumine un peu les mots et, par là, mime un peu les mains.

Beaucoup de voix touchent, dans le sens premier du terme, elles viennent caresser le fond de la gorge.

La parole n'est pas différente du corps, elle possède son corps, sa matière. Elle peut venir caresser un autre corps tout comme le fait la main.

Les murmures amoureux dans le creux de l'oreille sont comme des sons qui ont une puissance d'excitation merveilleuse.

Si l'on dit que certaines voix nous touchent, et que l'on prend le verbe toucher dans son sens littéral, alors la voix vient littéralement caresser notre gorge. « Chez les humains, les cordes vocales ne fonctionnent que marginalement, surtout en arrière-plan, comme organe de perception. Fonctionnant de concert avec l'oreille, elles intègrent un système d'écho-location qui nous permet de dire, par exemple, dans la plus profonde obscurité si l'on se trouve à l'air libre ou dans un endroit fermé. Mais elles produisent surtout la voix qui nous permet de parler et de chanter. » (Tim Ingold, *Faire*, p. 235)

Les cordes vocales sont des organes de perception qui ressentent autant qu'elles produisent des sons. Elles sont touchées et viennent toucher à leur tour.

Rapprocher la parole de la main et du touché exprime la sensualité de la parole. Sensualité au sens premier du terme, ancrer le langage dans des sensations.

Les Anciens pensaient que la vision s'effectuait en dehors du corps, un rayon lumineux sortait de l'oeil pour aller toucher les objets du monde extérieur. Puis le Moyen-Âge plaça le phénomène du voir à l'endroit même de l'oeil ou, plus exactement, sur le cristallin pour qu'enfin la vision relève de la psychologie et soit considérée comme un phénomène principalement mental à l'époque moderne. L'histoire de l'optique met alors en évidence la transformation d'une science purement géométrique en une science psychophysiologique, changement qui concorde avec la constitution progressive d'une objectivité et d'une subjectivité. Les notions d'objectivité et de subjectivité ne font pas partie du système de connaissance antique. La conception de la séparation claire avec d'un côté un monde extérieur et de l'autre un sujet percevant s'élabore petit à petit depuis le Moyen-Âge.

L'histoire de la vision circonscrit la perception dans le corps d'un individu.

La parole peut comme un rayon sonore se déposer sur des choses, venir toucher les choses comme le rayon visuel chez les anciens.

Quand on rapproche la parole du toucher, on se rend soudainement compte que tout parle.

Tout parle, les yeux parlent, les joues parlent, les lèvres parlent, les cheveux parlent, le cou parle, l'omoplate parle, les mains parlent, les coudes parlent, le dos parle, la nuque parle, les doigts parlent, le ventre parle, les genoux parlent, le sexe parle. Bien souvent on ne les écoute pas.

Rapprocher la parole du toucher de la main conduit à réfléchir à la sensualité de la parole. Sensualité au sens premier du terme, ancrer le langage dans les sensations d'un corps sensible.

« Nul mortel ne peut tenir un secret. Si ses lèvres sont muettes, il bavarde avec le bout de ses doigts ; il suinte la divulgation par tous ses pores. » (Freud, *Fragment d'analyse d'un cas d'hystérie* in Cinq psychanalyses)

Le premier degré emprunte beaucoup à la répétition musicale. Pour que les notes s'ancrent dans le corps, on demande au pianiste de jouer de façon sonore, de tout exagérer, sa mémoire musicale étant prise en charge par les doigts. Il y a un rapport de sensualité entre les mains et le clavier. Surjouer pour l'acteur est un moyen d'explorer sa partition, d'aller au bout des actions, de mesurer leur amplitude, de sentir tout ce

qui peut parler en lui. Il est toujours plus facile de diminuer la dynamique sonore que de l'augmenter.

La parole peut toucher et toujours du bout des doigts ou un peu plus ou un peu moins. Elle n'arrive jamais vraiment à se saisir des choses.

Le corps de la parole tente désespérément de se saisir des choses mais en vain, tout finit par lui échapper. Ce corps est toujours instable, il essaye de maintenir les choses ensemble, de faire tenir le monde debout mais n'y parvient jamais.

La parole peut tapoter, caresser, frôler, touchoter, taper, claquer, chatouiller, mais jamais elle ne saisit, comprend.

Si la parole croit tenir quelque chose, soudainement cela lui échappe.

Une parole en déséquilibre admet ne jamais réussir à se saisir de quelque chose.

Quand la parole prétend se saisir de quelque chose, alors on dira que la parole légifère le monde.

La parole qui légifère a pour effet de faire taire tout le monde.

« La considération du geste de la parole exige, d'abord, la considération de celui du taire, car quand on se tait, quand on réprime la parole, elle reprend le dessus de la façon la plus nette et la plus inexorable. Taire, ce n'est pas rester silencieux. C'est un effort violent, ne pas permettre à la parole qu'elle sorte de la bouche malgré la pression qu'elle exerce contre les corde vocales.» (Vilém Flusser, *Les Gestes*, p. 58)

Dans *Paris, Texas*, Jane dit à Travis : « Ne t'en vas pas, pas encore. Ne t'en vas pas, pas encore. Je te faisais toujours de grands discours, après ton départ. Je te parlais tout le temps, même si j'étais seule. Pendant des mois, j'ai marché en te parlant. Maintenant je ne sais pas quoi dire. C'était plus facile juste quand je t'imaginais. J'imaginai même que tu me répondais. On avait de grandes conversations, tous les deux. C'était presque comme si tu étais là. Je pouvais t'entendre, te voir, sentir ton odeur. Je pouvais entendre ta voix. Il y a eu des moments où c'est ta voix qui me réveillait. Elle me réveillait au milieu de la nuit juste comme si tu étais dans la chambre avec moi. Et puis... ça s'est effacé lentement. Je ne pouvais plus me représenter comment tu étais. J'ai essayé de te parler tout haut comme avant, mais il n'y avait plus rien. Je ne pouvais plus t'entendre. Et alors... j'ai abandonné. Tout s'est arrêté. Et alors tu... as disparu. Maintenant je travaille ici. J'entends ta voix tout le temps. Chaque homme a ta voix. » La séparation plane tout au long du film *Paris*,

Texas de Wenders. Un homme seul marche dans le désert sans âme qui vive à l'horizon. Rien en dehors d'un aigle qui le fixe, spectateur tout comme nous, nous demandant ce que cet homme fabrique au beau milieu du désert en costard, une casquette rouge vissée sur le crâne. Sur son visage, il n'y a pas le moindre signe d'expressivité, rien ne parle, ces yeux semblent décider d'une direction au hasard. Cette errance a commencé il y a quelques années déjà. *Paris, Texas* est l'histoire d'une rencontre, un protagoniste au début avec un vide à ses côtés. C'est aussi l'histoire d'une parole qui met un temps de dingue à advenir. L'homme erre en silence, fuit n'importe où, là où il n'a pas besoin de faire l'usage de la parole. Puis à la fin du film, ce sont deux êtres qui parlent à l'aide d'un téléphone à travers la glace sans teint d'un Peep-show. Une distance vitale pour que ces corps se disent des choses, pour poser des mots sur une violence que l'on ressent à travers les timbres et les hésitations de la voix, le temps qu'il leur faut pour se dire. C'est l'histoire d'un « ils », une astuce de la parole pour se mettre à distance d'elle-même, pour faire comme si elle n'était pas concernée par ce qu'elle disait, feindre qu'elle raconte l'histoire de quelqu'un d'autre. *Paris, Texas* c'est un film qui prend son temps pour réunir deux êtres et installer un dialogue. Le titre pourrait faire croire à une distance géographique à parcourir mais l'on découvre qu'il y a un petit bout de terre dans l'Etat du Texas qui se nomme Paris. *Paris, Texas* est un seul et même lieu, un petit

endroit qui devait à l'origine accueillir un foyer, une vie de famille. Ce lieu demeurera à l'état de nature, confondu dans le paysage. Et pourtant, l'impression de distance que suggère ce titre alors qu'il s'agit du même lieu est la même distance qui peut naître entre deux personnes qui se sont aimées. C'est la distance que parcourent deux personnes, Travis et Jane, pour retrouver un dialogue, se dire les choses, les corps ne se touchent pas, c'est la parole qui touche les visages et qui vient nous toucher. La parole exprime ce lieu si fragile de ce qui nous relie, de ce qui fait lien, de cet endroit de rencontre que l'on a bien trop souvent tendance à penser comme le frein à nos libertés individuelles.

Dans son for intérieur, la parole espère surtout garder auprès d'elle la personne à laquelle elle s'adresse, elle ne supporte pas l'idée de la séparation.

Nagel, personnage de *Mystères* de Hamsun, est idiot dans sa parole car celle-ci lui sert avant toute chose à faire lien avec celui qui l'écoute. «Nagel parla tout le temps, raconta d'un trait histoires et événements, discuta fébrilement de tout et de rien, de peur qu'elle ne parte, s'il s'arrêtait.» (p. 237) Malheureusement pour Nagel, sa parole a pour effet de le conduire à sa solitude tant redoutée. Il y a dans l'excès de paroles quelque chose qui se rapproche du silence.

La parole agit sur le corps de l'autre en le faisant rester. Elle lutte contre la séparation des corps et pour cela elle lutte contre la séparation des mots et des choses.

Lorsque la séparation est irrémédiable, la parole n'a plus grand chose à dire. Dans *Mommy* de Xavier Dolan, la mère regarde à travers la fenêtre sa voisine bègue repartir, celle-ci depuis la rue se retourne et l'on imagine très bien le mot qui se dessine sur ses lèvres : « merci ». Ce presque même mot murmuré par la grand-mère dans *Une affaire de famille* de Hirokazu Kore-Eda sur le bord de la plage, le jour précédent sa mort alors que sa famille joue avec les vagues de la mer au bord de l'eau : « merci pour tout ». Personne ne regarde cette femme âgée dire ces mots, ceux-ci sont adressés au vent, à sa vie. Le premier plan de *Enquête sur une passion* de Nicolas Roeg est une scène de rupture. La femme prend sa valise dans le coffre d'une voiture, l'homme veut allumer sa cigarette, elle lui tend une flamme et la protège de l'air à l'aide de sa main, il avance sa main pour recouvrir la sienne et l'effleure en avançant sa tête. Puis il tente de lui retirer son alliance qu'elle réussit à conserver du bout des doigts. Cette séparation est d'une grande délicatesse et aucune parole ne peut plus être dite. Les mots n'ont plus trop de place dans ces moments-là mais toutes ces lèvres tremblent de vouloir exprimer quelque chose en plus, de trouver les mots qu'il faudrait pouvoir dire.

À pas feutrés, le premier degré découvre les mots comme un chat dépose son odeur en caressant les meubles pour s'y sentir chez lui. Toujours en mouvement, la salle de répétition est pleine d'objets pour accueillir les mots. Les choses contrairement aux mots possèdent une pesanteur, elles peuvent leur donner du poids, les ramener un peu à la terre. Le premier degré demande que l'espace soit rempli de choses, des choses qui permettent d'ancrer les mots dans les choses.

L'acteur voit une carafe vide et dit: « tout cela c'est la faute du vin ».

La promesse pose énormément de problèmes au mot amour. Beaucoup de gens pensent que le mot amour engendre forcément une promesse devant l'éternel et s'abstiennent alors de l'utiliser, même du bout des lèvres. Au contraire, d'autres gens, non moins courageux, se lancent tout de go à se dire je t'aime pour la vie.

Libérer le mot « amour » de sa promesse éternelle et se délecter de le dire comme ça pour exprimer le bonheur que l'on ressent d'être avec la personne qui se trouve à nos côtés.

La parole accepte l'impermanence de ce qu'elle dit car elle est semblable à tout ce qu'elle tente de décrire, elle subit les aléas du temps. « Voici ce qu'est la vie humaine ! S'exclame

Ilia Ivanovitch, pédant. L'un meurt, l'autre naît, un troisième se marie pendant que nous, nous vieillissons : aucune chose ne demeure égale à elle-même, non seulement au fil des années, mais même d'un jour à l'autre. Pourquoi est-ce ainsi ? Si le lendemain pouvait être semblable à la veille ! Que c'est triste quand on y pense... » (Ivan Gontcharov, *Oblomov*, p. 181)

Si la parole a valeur de promesse alors elle devient inhibante.

La parole suit les vicissitudes de nos désirs.

Le premier degré essaye tant bien que mal d'aider l'acteur à épouser le méandre des désirs de la parole, ses turbulences, ses transports, ses accalmies.

Le premier degré est un remarquable outil pour *enquêter* à l'intérieur d'un texte, une enquête où le sens ne se cristallise jamais tout à fait, une enquête qui ne domine pas vraiment son sujet, toujours en train de courir un peu derrière ces traces et ces indices, une enquête qui rêve de ne pas se résoudre.

Nos désirs sont par essence fluctuants, instables et le pire serait d'essayer de leur faire dire autre chose que ce qu'ils essayent de nous dire.

La parole se débat à exprimer nos désirs, sans succès bien entendu, mais elle peut essayer de les frôler.

La parole a le pouvoir de nous transporter à des endroits où le cœur n'imaginait même pas s'aventurer.

La parole peut oser se planter, essayer des chemins pas encore arpentés, passer son temps à rectifier ce qu'elle essaye de dire.

La parole amoureuse tourne toujours autour.

Le mot amour dit toujours : « d'une certaine manière », « d'une certaine façon » ou comme dit si bien l'anglais : « In a manner of speaking ».

In a manner of speaking de Tuxedomoon :

*In the manner of speaking
I just want to say
That I would never forget the way
You told me everything but saying nothing*

*In the manner of speaking
I don't understand
How love in silence becomes reprimand*

*But the way i feel about you
is beyond words*

*O give me the words
Give me the words*

*That tell me nothing
O give me the word
give me the words
That tell me everything*

Le mot amour contient en lui cette merveilleuse imperfection de la parole qui tombe toujours un peu à côté, qui n'arrive pas à dire assez, qui n'a jamais les bons mots pour dire, qui aimerait pouvoir dire plus ou un peu différemment, ou simplement tout dire sans rien dire.

Parce que nous n'osons plus nous dire « je t'aime » et que la parole meurt d'envie de le dire, qu'elle n'ose pas, pas tout à fait, parce qu'elle ne sait jamais réellement ce qu'aimer veut dire. Nous ne savons pas ce que c'est que l'amour mais nous aimons le répéter et le répéter encore.

Chanson de Jacques Prévert, « Quel jour sommes-nous ? », dans *Paroles* :

Quel jour sommes-nous ?

Mon amie

Nous sommes toute la vie

Mon amour

Nous nous aimons et nous vivons

Nous vivons et nous nous aimons

Et nous ne savons pas ce que c'est que la vie

Et nous ne savons pas ce que c'est que le jour

Et nous ne savons pas ce que c'est que l'amour.

Dire et contredire. Ne pas arrêter de rectifier, de trouver que ce n'est jamais exactement ce que l'on voulait dire au départ. Tel est le goût de la parole.

Le goût de la parole est un désir de dire entremêlé d'une hésitation profonde de comment dire cette chose.

Le goût de la parole est de dire quelque chose à quelqu'un.

Dire quelque chose revient à faire des mouvements avec la langue. Et ce geste emmêle directement et simplement deux choses que l'on identifie souvent comme des catégories éloignées l'une de l'autre. La vie psychique et la vie physique. À l'endroit de la bouche et de la parole le physique et le psychique se font l'amour.

Références

- John Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, éd. Seuil Imec, 2002.
- Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Editions de Minuit, 1996.
- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995.
- Stéphane Bouquet, *La cité de Paroles*, Paris, Editions Corti, 2018.
- Martin Buber, *Je et Tu*, Paris, Editions Aubier, 1969.
- Barbara Cassin, *Quand dire c'est vraiment faire : Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Arthème Fayard, 2018.
- Eric Chauvier, *La crise commence où finit le langage*, Paris, Allia, 2009.
- Eric Chauvier, *Les mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014.
- Vilém Flusser, *Les Gestes*, Bruxelles, Co-éditions Al Dante et Aka VI, 2014.
- Knut Hamsun, *Mystères*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa, 2010.
- Hugo von Hofmannstahl, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2000.
- Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Dehors, 2017.

Heinrich von Kleist, *L'élaboration de la pensée par le discours*, Paris, Allia, 2016.

Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts : vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole 1 : Technique et langage*, Paris, A. Michel, 1978.

Marielle Macé, *Styles : critique de formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

Maguy Marin et Olivier Neveux, « des mots, des rythmes », in *Théâtre/public*, Octobre-Décembre 2017, n°226.

Pierre Reverdy, *Plupart du temps : 1915-1922*, Paris, Gallimard, 1989.

Clément Rosset, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Les Editions de Minuit, 2004.

Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot et Rivages, 2000.

Pierre Senges, *L'idiot et les hommes de paroles*, Paris, Bayard, 2005.

Pierre Senges, *Essais fragiles d'aplomb*, Paris, Editions Verticales, 2002.

Pierre J. Truchot, *L'art (d'être) idiot*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Robert Walser, *Le brigand*, Paris, Gallimard, 2014.

William Carlos Williams, *Paterson*, Paris, Editions Corti, 2005.

Un grand merci à Stéphane, Pauline, Jonas, Claire, Tristan, Lucas, Agathe, Audrey, Camille, Cheryl, Danielle, David, Elsa, Fabrice, Flavia, Flore, Gabriel, Gina, Giordana, Henriette, Jean, Jean-Baptiste, Johannes, Jonathan, Marie-José, Natasza, Piera, Pierre-Angelo, Prune, Robert, Sylvie et Yvane pour toutes ces paroles partagées qui m'ont accompagné au cours de ce mémoire.

