

Cyril Delhay

l'art
de la
parole

2^e édition

DALLOZ

l'art de la **parole** 2^e édition

Cyril Delhay

Parler est un art dont les lois sont trop souvent méconnues par qui s'expose à un auditoire. Des penseurs, des praticiens, des pédagogues ont pourtant, depuis plus de 2500 ans, confronté leurs savoirs et partagé leurs enseignements. Un voyage à travers les siècles révèle les méthodes communes entre l'acteur et l'orateur, que chacun peut s'approprier par des entraînements simples pour développer son charisme.

Frère de la danse et du chant, du yoga et du zen, de l'art du comédien et des arts martiaux, cousin de la plupart des sports, l'art oratoire commence par la conscience du corps. Puis viennent les mots pour le dire. Avec un enjeu de taille : toute parole contribue au réel et à sa perception.

Cyril Delhay est professeur d'art oratoire à Sciences Po et membre de sa faculté permanente depuis 2001. Il est l'auteur du rapport sur le grand oral remis au ministre de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, intitulé "Faire du grand oral un levier de l'égalité des chances".

www.editions-DALLOZ.fr



L'art de la parole

2^e édition

Cyril Delhay

DALLOZ

collection
À savoir

créée par
Évelyne Pisier
et Olivier Duhamel

sous la direction
d'Olivier Duhamel
et Laurent Bigorgne

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les copies ou reproductions « strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et d'autre part, que les analyses et courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, tout comme le fait de la stocker ou de la transmettre sur quelque support que ce soit, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée pénalement par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

DALLOZ

© Éditions Dalloz, 2020

ISBN numérique : 978-2-247-20105-1

ISBN papier : 978-2-247-19858-0

Ce document numérique a été réalisé par [PCA](#)

www.editions-dalloz.fr

Pour Anne-Sophie

SOMMAIRE

Préface à la deuxième édition
100 textes sur l'art de la parole

Introduction
Parler en public, un art

Moment 1 :
« La présence de l'orateur »

Les débuts incertains des plus grands

« Un sentiment d'inquiétude voire d'affolement s'empara de moi » - Premier discours à la Chambre du jeune Churchill, 26 ans (1900)

La première fois que Démosthène parla devant le peuple...

Le corps est l'instrument

« Nous avons affaire à des techniques du corps »

La présence de l'acteur

Qu'est-ce que l'éloquence ?

Une idée abstraite et pure

Métamorphose de l'orateur

« Vous l'auriez pris pour un extravagant »

Usage et apprentissage du corps

« Les faits d'éducation dominaient »

« Un mauvais usage présent dans l'organisme »

« Les agents expressifs centraux »

Des habitudes à l'habitus

« Ouvrir sa gueule »

Nervosité dans les épaules

Notre corps se tend vers un « ailleurs » où les pensées veulent l'emmener

Le jour où Cicéron décida de changer de méthode

Relaxation et décomposition

« Avant de créer quoi que ce soit »

« Une nouvelle gamme de résonances »

Le corps essentiel

« Inhiber la fausse direction »

« Un être générique neutre »

Une sculpture de Rodin...

De la respiration et du charisme

Quand nous parlons...

Dans le fond du ventre...

Le corps entier dans chaque mouvement

« Un geste qui n'impliquerait que la tête passe pour fautif »

La loi de la biomécanique

Retenir les énergies nécessaires

« La liberté des genoux »

« Le premier des organes est le tronc »

Pas de doigts volubiles...

« Les points fixes »

Le corps spirituel

« Le corps doit être libéré de toute résistance »

« La plante du pied comme carte du corps entier »

Explorer la voix par le corps

Le yoga de la voix

Poids...

La forme...

Au bout du corps...

Joindre le geste à la parole

« Je sens les mouvements. Mes mouvements sont simples »

L'orateur, auteur et interprète de son personnage public

« Quelque chose d'érotique »

« Si c'était du temps de ma fringante jeunesse... »

« L'élégance de l'acteur »

Le lion Mirabeau Paris, novembre 1821

« L'orateur du style simple passe pour un sage »

La sueur sacrée de l'orateur

Moment 2 :

« Si vous avez quelque chose à dire » Choisir ses mots

Introduction D'Obama à Trump, de Hollande à Macron : une question d'éducation

Composer

Lexique

De Gaulle : « Un temps de défi et de crête »

« Faire campagne »

« Les Dominants »

Commencer

« De l'autre côté du discours »

Captatio Benevolentiae

In medias res

Musique

« I have a dream »

« Yes, we can »

L'acte que nous allons accomplir...

Si on suit trop les lois...

La guerre des mots

Que ta campagne...

In cauda venenum

Le vainqueur est celui qui peut croire

« La discussion, c'est la guerre »

Le baiser qui tue De l'usage du compliment

« Le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger de dire »

Pour soutenir des accusations...

Une communication non violente est-elle possible ?

La plus haute forme de l'intelligence humaine

Moment 3 :

« Le spectacle est splendide » L'orateur et ses publics

Introduction Un tout organique

La grâce de l'instant oratoire

Histoire de la guêpe perturbatrice

Le faux incident

L'homme éloquent...

Quelque chose de charnel et d'animal « Il aimait ce rugissement de la foule »

À qui s'adresse le discours ?

Le discours qui exclut

« Il vous a appelés lâches, voleurs, menteurs, chiens et fils de chiennes ! »

« Je t'invite à démoucher les lampes »

Discours parallèles

« Engrais flamand »

La mise en scène de soi

Sincérités

« Je verrai »

« Madame le Premier ministre »

« Une échappatoire »

« Des individus dotés de rôles sociaux très différents vivent dans un même climat de recherche dramaturgique »

Ce qui fait qu'on y croit

La rencontre entre une offre et une demande

« Une discussion nationale acharnée »

« Je vous ai compris !... » - Charles de Gaulle, discours sur le balcon du forum d'Alger, 4 juin 1958.

« Quand on a fait des promesses »

John F. Kennedy ou le « Beau gosse » - Souvenirs attribués à Clyde Tolson (1932-1972).

« La voix surgie des abysses de l'Histoire »

Retour de l'île d'Elbe

« La photo de la décennie »

« Le mythe politique naît là où la trame du tissu social se déchire »

Évaluer la validité

Le mot de la fin

« Vanités des vanités » - Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, Duchesse d'Orléans prononcée à Saint Denis le 21 août 1670

Sa grande peur de l'anus...

Je suis une bête, ça m'est égal

« Une petite musique de l'esprit »

« C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée »

« Mon buste croit se tendre vers la tragédie... »

« Sans un mot, sans une parole »

« S'ils me ressentent, je suis sauvé »

Un chemin singulier

« L'écartèlement de la pointe »

« Il ne me reste qu'une chose à ajouter »

Du personnage à la personne

Conclusion

Le silence fait peur

Préface à la deuxième édition

100 textes sur l'art de la parole

On a perdu l'art de la parole, en France. On en a perdu le secret. On ne sait plus parler, nos orateurs politiques sont parmi les plus médiocres du monde, on ne sait plus enseigner l'oral, de la maternelle à la terminale ; la plupart des professeurs le reconnaissent avec humilité. Parler en public est devenu une peur et une souffrance nationales.

Comme on ignore l'art de parler, on ne sait plus écouter. Dans une école qui a chassé de ses bancs l'enseignement de l'oral depuis plus de cent vingt ans, l'élève français se plaint bien davantage que ses voisins européens du climat scolaire et de ne pouvoir entendre ce qui se dit dans la salle de classe. La moitié d'entre eux, au lieu d'un tiers dans les autres pays de l'OCDE, déclare qu'il y a du bruit dans la plupart voire dans tous les cours¹.

Ce livre est ainsi le fruit d'une expérience rare, un enseignement de l'oral depuis vingt ans, auprès de plus de 7 000 personnes, toujours dans le cadre d'ateliers, où l'on apprend à parler en parlant, comme on apprend à nager en nageant.

Parler en public est simple. Il suffit de quelques heures pour s'en approprier les méthodes, à condition de s'y appliquer *avec*

méthode. Enseigner l'art de la parole est élémentaire : il faut juste recoller les morceaux éparpillés depuis 2 500 ans. Car sur l'art de parler, on n'a rien inventé, ou du moins pas grand-chose, juste étayé quelques savoirs millénaires. Au cœur de ces savoirs, non pas l'argumentation, sur cela, depuis plus de deux millénaires, on a beaucoup écrit, glosé, jusqu'à la saturation, mais une eau plus rare, celle qui fonde réellement l'art, qui n'en est pas le fruit, mais la racine. Je vous livre le secret sans plus tarder et en guise d'introduction : depuis l'Antiquité, l'art de la parole est une activité physique en premier lieu, un art canaille et c'est pourquoi il met mal à l'aise aujourd'hui ceux qui ont reçu une « bonne » éducation. On ne peut pas parler de cet art ni l'enseigner, sans parler du corps. On ne peut pas devenir une oratrice ou un orateur digne de ce nom sans fonder son art sur la conscience du corps.

Ce livre, ce petit livre, le vrai livre de poche, celui qui tient vraiment dans la poche, rassemble les morceaux, cent textes sur l'art de la parole, en établissant les liens nécessaires, les ponts entre ces auteurs parfois éloignés de 2 500 ans, mais qui parlent à leur façon de la même évidence, principalement du corps dans l'acte de parler.

Chaque texte suffit à son sens et peut se lire indépendamment des autres. Il se livre aussi en résonance *avec* les autres, au sein du recueil qui est organisé comme un voyage pour comprendre les fondations de l'art. Avec trois moments : la présence de l'orateur, les mots pour le dire, la relation entre l'orateur et ses publics.

Mais ce recueil est encore une invitation à pénétrer l'œuvre de chaque auteur, ainsi est-il une forme de carrefours aux cent chemins, chaque chemin est l'œuvre, la vie d'un auteur, qui a consacré sa vie à la parole, ou au moins à une dimension de son art, à une approche possible de l'art et sans lequel l'art dans son ensemble ne pourrait être tout à fait compris.

Cet ouvrage est le père d'un autre : ces cent textes sont la source intellectuelle de *Parler en public. Principes et méthode*, essai qui vient d'être publié chez le même éditeur. Le lecteur intéressé par le présent recueil pourra gagner une vue plus globale dans la lecture de *Principes et méthode*. L'essai relate mes expériences les plus marquantes auprès des étudiants de Sciences Po en master, venus de cent trente pays, auprès de lycéens anciennement décrocheurs issus de Seine-Saint-Denis (93), auprès de professionnels à tout niveau de responsabilité jusqu'au dirigeant d'entreprise, jusqu'au ministre en exercice ou en accompagnement d'un artiste. *Principes et méthode* s'organise en dix chapitres, chacun autour de l'une des lois profanes de l'art de la parole, chaque loi tirée à la fois de mon expérience de pédagogue et des cent textes sources. J'y explicite les dix lois pour qui veut progresser dans sa maîtrise ou dans son enseignement. La première de ces lois est : « Qui que tu sois, tu peux parler en public ». Le lecteur de *Principes et méthode* trouvera dans le présent recueil les subtilités des textes sources qui ouvrent à la compréhension la plus fine.

Il faut avancer, sinon on meurt. Vous imaginez-vous enseigner les mêmes séquences de formation plusieurs centaines d'heures par an, à plusieurs centaines de personnes, plusieurs années de suite ? ! Bientôt quelques dizaines d'années, plusieurs milliers de personnes. C'est possible, mais ce serait à la limite de la raison humaine et pour tout dire guère souhaitable. Le pédagogue est obligé d'aller de l'avant, de progresser, d'affiner toujours ses connaissances, d'établir de nouvelles connexions, sinon il meurt, je meurs. On progresse par les lectures et les rencontres, pour aller vers du nouveau, pour ne pas mourir trop vite. On partage aussi, non forcément par générosité, ce serait un peu facile de se le dire comme cela, mais pour jouir du nouveau qui est vital. À quoi cela

servirait-il, le nouveau et le progrès, si on ne les partageait ? Autant d'utilité qu'un château en Espagne, dans un parc immense où l'on vivrait seul. Le pédagogue a besoin des élèves, le chercheur, du lecteur.

Une nouvelle édition de l'ouvrage est l'occasion de partager le chemin parcouru depuis la précédente, les nouvelles rencontres, les nouvelles lectures. Dans cette deuxième édition, le lecteur trouvera ainsi, parmi la moisson nouvelle, des textes d'experts en neurosciences qui approchent l'art de la parole en parlant de neurones, de neurones polymodaux, de neurones miroirs, des subtilités du cerveau et de ses fonctionnements, de la façon dont le geste se joint à la voix et à la parole et la nourrit, depuis non pas des millénaires mais des centaines de milliers d'années.

Introduction

Parler en public, un art

Le xxi^e siècle a commencé avec un couple d'orateurs glorieux et de stature mondiale, comme rarement dans l'histoire : Michelle et Barack Obama. Ont-ils pour eux le talent ? C'est renvoyer au mythe du don oratoire, comme si le charisme n'était pas le fruit d'un travail simple, mais informé et méticuleux sur soi-même. Il n'est que de revoir le premier débat entre Mitt Romney et Barack Obama lors de la présidentielle de 2012, ou les premiers discours de Michelle Obama, en début de mandat, par contraste avec ceux de 2015 ou 2016, pour vérifier que rien n'est jamais acquis et que la technique et l'entraînement sont seuls garants du succès.

L'un des plus grands orateurs de son temps, Churchill (1874-1965), zézayait dans sa jeunesse et a dû commencer par réduire ce handicap-là ; dans un autre registre mais de façon analogue, ce grand pédagogue, acteur de théâtre et de cinéma français que fut Louis Jouvet (1887-1951), qui a marqué des générations par sa diction si particulière, si puissante et évocatrice, était à l'origine bègue et fut refusé trois fois à l'entrée du prestigieux Conservatoire national d'art dramatique — dont il deviendra plus tard un enseignant. Lorsqu'il accède à la présidence de la République, Charles de Gaulle prend des cours particuliers avec un acteur du

Français, Louis Seigner. Lorsqu'elle se lance en politique, Margaret Thatcher travaille sa voix dont elle révèle des harmoniques graves insoupçonnées. Une voix des profondeurs qui contribuera beaucoup à sa crédibilité. Modèle de l'orateur accompli depuis près de 2 500 ans, Démosthène reste indissociable des exercices physiques auxquels il se soumettait, se sachant une insuffisante capacité respiratoire, victime lui aussi de bégaiement, montait des pentes pour exercer son souffle, en déclamant des tirades, avec dans la bouche, les petits cailloux qu'il avait ramassés sur la grève. Voilà pour ce qui est du don que les fées donneraient en se penchant sur les berceaux.

D'autres diront que les Obama ont la grâce de leur physique. C'est encore s'abriter derrière une explication simpliste et paresseuse en refusant de parler précisément, techniquement, du corps. Les grands peuvent se passer d'une beauté plastique ou d'une correspondance avec les canons — de beauté — de leur époque. Ils se construisent le plus souvent contre elle. On ne citera pas ces hommes d'État, petits de taille, Napoléon, sans doute 1,68 m, Staline, entre 1,57 m et 1,63 m, selon les biographes, et jusqu'à des personnalités politiques contemporaines guère plus hautes, ou bien plus corpulentes qu'un Obama, l'ancien Président du Brésil, homme de tribune n'ayant pas son pareil pour électriser les foules, Lula ou encore le populiste Trump. Dans l'arène française, des voix aussi différentes, mais chacune éloquente à sa façon, celles de Pompidou, Mitterrand, Christiane Taubira, Robert Badinter, Jean-Luc Mélenchon ou, de fraîche date, celle d'Emmanuel Macron. On pense à ces artistes de scène, ces clowns immenses, Chaplin bien sûr, et en France, chacun dans son style et son époque, un Jamel Debbouze, un Louis de Funès, un Raymond Devos, un Coluche. On pense à nombre de cantatrices et chanteurs d'Opéra.

La scène de théâtre, de tous les théâtres du monde à commencer par la salle de cours ou la cour de récréation, la table de réunion ou la table familiale, jusqu'au studio de radio ou au plateau de télévision, jusqu'à la tribune du politique, se moque des mensurations. Ce qui compte n'est pas le physique, mais la présence physique et dans cette présence, « l'âme » de l'orateur. Qu'est-ce que cette « âme » ? On pourrait en discuter. À tout le moins, une sensibilité, des valeurs, un rapport au monde que depuis l'Antiquité, le corps, la voix, la gestuelle ont pour vocation d'exprimer au public. Cette présence est le fruit d'un apprentissage des fondamentaux puis d'un entraînement régulier, une méthode d'acteur mise en évidence et analysée depuis plus d'une centaine de générations.

Moment 1

« La présence de l'orateur »

« Mes meilleures improvisations sont celles que j'ai le plus préparées »

Winston Churchill

Les débuts incertains des plus grands

Churchill compte parmi les plus grands orateurs européens du ^exx siècle. Une personnalité dont les convictions ont au moment crucial rencontré l'histoire. Seul chef d'État à résister à Hitler en juin 1940, il a su mobiliser un peuple qui aurait pu être en proie au doute. Grand serviteur de l'art oratoire, il passait des jours et des nuits à préparer ses discours, à se les approprier, à imaginer ses reparties, son « plein carquois rempli de flèches ». Était-il talentueux de naissance ? Il a surtout été un infatigable travailleur qui a construit son talent pierre par pierre. Comme d'autres grands artistes de la parole, il a dû surmonter des tares fonctionnelles. Cet apprentissage méthodique des techniques fut également à des siècles de distance celui d'un Démosthène ou d'un Cicéron — qui avait le souffle court. Parler en public s'apprend.

« Un sentiment d'inquiétude voire d'affolement s'empara de moi »

Premier discours à la Chambre du jeune Churchill, 26 ans (1900)

À cette époque et pendant de nombreuses années encore, j'étais incapable de rien dire (hormis pour une riposte tenant en une phrase) que je n'eusse pas au préalable couché sur le papier ou appris par cœur. Je n'avais jamais eu l'occasion, comme les jeunes gens qui fréquentent l'Université, de parler à l'improviste dans de petites sociétés de débats, de toutes sortes de sujets. Je devais donc essayer de prévoir la situation et avoir un certain nombre de variantes susceptibles de répondre aux diverses possibilités. J'arrivai donc avec un plein carquois de flèches de toute forme et de tout calibre, dont certaines, espérais-je, toucheraient au but. Mon inquiétude était encore accrue par l'incertitude où j'étais des intentions de Mr Lloyd George. J'espérais que les textes que j'avais préparés enchaîneraient à peu près sur ce qu'il dirait.

L'heure arriva. J'étais assis au siège de coin, au-dessus du couloir, juste derrière le banc des ministres, à la place même d'où mon père avait prononcé son discours de démission et sa terrible attaque contre Pigott. À ma gauche, me conseillant amicalement, se trouvait Mr Thomas Gibson Bowles, un vieux briscard du Parlement. Vers neuf heures, la Chambre des Communes commença à se remplir. Mr Lloyd George parlait du troisième banc au-dessous du couloir, du côté de l'opposition, entouré d'une poignée de Gallois et de Radicaux, et appuyé par le parti nationaliste irlandais. Il annonça immédiatement qu'il n'avait pas l'intention de mettre aux voix son amendement mais qu'il allait au lieu de cela parler sur le fond du problème. Encouragé par les acclamations des « franges celtiques », il ne tarda pas à s'animer et même à devenir violent. Je construisais mon discours phrase après phrase, pour enchaîner dès qu'il se serait assis. Mais chacune de ces piètres transitions devenait l'une après l'autre périmée. Un sentiment d'inquiétude, voire d'affolement s'empara de moi. Je le maîtrisai de mon mieux. Puis Mr Bowles me souffla : « Vous pourriez dire : au lieu de prononcer ce violent discours sans mettre aux voix son amendement modéré, l'orateur aurait mieux fait de mettre aux voix son amendement

modéré sans prononcer son violent discours. » Jamais manne en plein désert ne fut mieux accueillie ! Ce secours m'arrivait juste à temps. À ma surprise, j'entendis mon adversaire déclarer qu'il allait « abréger ses remarques, car il était sûr que l'assemblée souhaitait entendre un autre membre », sur quoi, avec un geste gracieux, il se rassit.

Avant d'avoir compris ce qui m'arrivait, j'étais debout et je récitais la formule salvatrice de Tommy Bowles. Elle me valut des acclamations générales. Le courage me revint. Je m'en tirai. Les Irlandais — que l'on m'avait appris à détester — étaient un merveilleux auditoire. Ils manifestaient juste ce qu'il fallait d'opposition et ne disaient rien qui leur parût susceptible de troubler l'orateur. Ils ne parurent pas le moins du monde vexés lorsque je fis une plaisanterie à leurs dépens. Mais quand je déclarai enfin : « Les Boers qui luttent sur le champ de bataille — et si j'étais un Boer j'espère que je me trouverais sur le champ de bataille... », je perçus un frémissement sur le banc de la Trésorerie au-dessous de moi. Mr Chamberlain dit à son voisin quelque chose que je ne parvins pas à entendre. George Wyndham me raconta plus tard que c'était : « Voilà comment on perd des sièges ! ». Mais j'apercevais déjà la rive pas trop lointaine, et je nageai avec vigueur jusqu'au moment où je pus me hisser sur la plage, littéralement hors d'haleine, moralement ruisselant, mais sauf. Tout le monde se montra charmant. On me prodigua les cordiaux habituels et je demeurai dans un confortable coma jusqu'à ce que j'eusse retrouvé suffisamment de forces pour rentrer. Le verdict général ne me fut pas défavorable. Bien que beaucoup eussent deviné que j'avais appris tout cela par cœur, on me pardonna en raison du mal que je m'étais donné. La Chambre des Communes, bien que profondément bouleversée, est encore une auguste personnalité collective. Elle est toujours indulgente pour ceux qui sont fiers de la servir.

Winston Churchill,
Mes jeunes années (My Early Life),
trad. fr. Jean Rosenthal,
coll. Texto, Tallandier, 2007.

Ce passage très rare où un grand orateur revient sur ses premiers pas illustre l'aphorisme posé en exergue du même Churchill et qui mériterait d'être gravé au frontispice de l'art oratoire : « Mes meilleures improvisations sont celles que j'ai le plus préparées. » Celle ou celui qui parle en public est au service de l'instant, celui qu'il partage avec son auditoire. Pour être présent dans cet instant-là où la parole est délivrée, il faut avoir préparé, être libéré aussi loin que possible de son texte, qui est tout sauf sacralisé, de façon à saisir les opportunités de rebond et tout ce qui adviendra au moment où c'est dit. La qualité oratoire dépend de la qualité de l'interaction avec l'auditoire. Dès lors qu'il est saisi au vol, l'incident, ce qui n'était pas prévu, qui aura cependant pu être anticipé, peut offrir un moment de grâce, le meilleur du discours.

Autres débuts d'un orateur célèbre. Nous sommes au iv^e siècle avant notre ère. Démosthène a été élevé au rang de mythe comme défenseur de la Démocratie, celle portée par Athènes et les cités grecques, face à Philippe de Macédoine. Il est depuis plus de deux mille ans la figure tutélaire de l'art oratoire, et son exemple enseigné comme tel, au fil des générations, sur les bancs de l'École. Quel enseignement tirer de son parcours ? On ne naît pas orateur, on le devient.

La première fois que Démosthène parla devant le peuple...

Cependant, la première fois qu'il (Démosthène) parla devant le peuple, on fit un tel bruit qu'il put à peine se faire écouter : on se moqua de la singularité de son style, qu'on trouvait embrouillé, à cause de la longueur des périodes, et surchargé d'enthymèmes jusqu'à la satiété. Il avait d'ailleurs la voix faible, la prononciation pénible, et la respiration si courte, que la nécessité où il était de couper ses périodes pour reprendre haleine rendait difficile à saisir le sens de ses paroles.

Il avait fini par renoncer aux assemblées du peuple. Un jour qu'il se promenait au Pirée, triste et découragé, Ennomus le Thriasien, qui était fort vieux alors, le voyant dans cet état, lui adressa de vifs reproches : « Quoi ! lui dit-il, avec cette éloquence qui rappelle si bien celle de Périclès, tu t'abandonnes ainsi toi-même par mollesse et par timidité ; tu te résignes, faute de courage pour braver la populace et de force pour t'exercer dans les luttes, à languir oisif et inutile ! » Une autre fois, à ce que l'on conte, comme il venait d'échouer encore, et se retirait chez lui, la tête couverte, et vivement affecté de ses disgrâces, Satyrus le comédien, qui était son ami, le suivit par derrière, et entra avec lui dans sa maison. Démosthène se mit à déplorer son infortune : « Je suis, disait-il, de tous les orateurs, celui qui se donne le plus de peine ; j'ai presque épuisé mes forces pour me former à l'éloquence ; et pourtant je ne suis point agréable au peuple : des matelots crapuleux et ignorants sont écoutés, et occupent la tribune, tandis que moi, le peuple me rejette avec mépris. — Tu dis vrai, Démosthène, répondit Satyrus ; mais j'aurai bientôt remédié à la cause de ce mépris, si tu veux me réciter de mémoire quelque tirade d'Euripide ou de Sophocle. » Démosthène le fit sur-le-champ. Satyrus répéta après lui les mêmes vers, et les prononça si bien, et d'un ton si adapté à l'état et à la disposition du personnage, que Démosthène lui-même les trouva tout autres qu'auparavant. Convaincu alors de la beauté et de la grâce que la déclamation donne au discours, il sentit que le talent de la composition est peu de chose ou n'est rien, si l'on néglige la prononciation et l'action convenables au sujet.

Il fit, depuis lors, construire un cabinet souterrain, qui subsistait encore de mon temps, dans lequel il allait tous les jours s'exercer à la déclamation et former sa voix : il y passait souvent jusqu'à deux et trois mois de suite, ayant la moitié de la tête rasée, afin que la honte l'empêchât de sortir, quelque envie qu'il en eût.

Plutarque, *Vie des hommes illustres*,
trad. Alexis Pierron.

Le corps est l'instrument

Est ainsi posé ce en quoi consiste le travail préparatoire, trop souvent occulté, qui permet de devenir oratrice et orateur : un entraînement du corps et la mobilisation des ressources physiques : posture, voix, respiration, relation à l'auditoire.

L'anthropologue Marcel Mauss (1872-1950) invite ainsi dans un article pionnier à considérer la transmission des « actes traditionnels efficaces ».

« Nous avons affaire à des techniques du corps »

Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument. Il fallait revenir à des notions anciennes, aux données platoniciennes sur la technique, comme Platon parlait d'une technique de la musique et en particulier de la danse, et étendre cette notion.

J'appelle technique un acte *traditionnel efficace* (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit *traditionnel et efficace*. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale.

Donnez-moi donc la permission de considérer que vous adoptez mes définitions. Mais quelle est la différence entre l'acte traditionnel efficace de la religion, l'acte traditionnel, efficace, symbolique, juridique, les actes de la vie en commun, les actes moraux d'une part, et l'acte traditionnel des techniques d'autre part ? C'est que celui-ci est senti par l'auteur *comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique* et qu'il est poursuivi dans ce but.

Dans ces conditions, il faut dire tout simplement : nous avons affaire à des *techniques du corps*. Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen

technique, de l'homme, c'est son corps. Immédiatement, toute cette grande catégorie de ce que, en sociologie descriptive, je classais comme « divers » disparaît de cette rubrique et prend forme et corps : nous savons où la ranger.

Avant les techniques à instruments, il y a l'ensemble des techniques du corps.

Marcel Mauss, *Journal de Psychologie*,
XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la
Société de Psychologie le 17 mai 1934.

Quintilien (env. 30 — env. 105 apr. n.e.) écrit les douze volumes de l'*Institution oratoire* dans le prolongement d'une carrière d'avocat — il plaida pour la reine Bérénice — et d'enseignant — il fut précepteur des neveux de l'Empereur Domitien. Il avait auparavant ouvert à Rome une école publique sur *l'art de bien parler* qui avait forgé sa renommée ; il eut pour élèves de nombreux jeunes gens de bonne famille de l'époque, parmi lesquels Pline le Jeune et sans doute Tacite. Son œuvre qui recueille l'héritage de toute l'Antiquité grecque et romaine en matière de rhétorique reste la plus précise qui nous soit parvenue sur l'art du discours. Il consacre un livre entier au « langage du corps ».

La présence de l'acteur

L'« énonciation » d'un discours est très souvent appelée « action oratoire », mais le premier terme fait apparemment référence à la voix et le second au geste : Cicéron dit ainsi quelque part que l'action est « une sorte de langage du corps », et ailleurs qu'elle en est comme « l'éloquence » ; mais il ne la divise pas moins en deux parties, voix et mouvement, qui sont

ainsi les deux divisions de l'énonciation, ce qui montre bien qu'on peut employer indifféremment l'un ou l'autre terme.

Quant à l'élément désigné par ces termes, il a dans les discours une efficacité et un pouvoir extraordinaires, car ce qui compte n'est pas tant la qualité de ce qu'on a composé dans son for intérieur que la manière dont on le traduit extérieurement, l'impression de chacun n'étant fonction que de ce qu'il entend. Voilà pourquoi une démonstration de type oratoire reste inefficace, quelle que soit sa solidité, si elle n'est pas étayée par la conviction du ton ; voilà pourquoi les émotions les plus vives retombent forcément, si la voix, la physionomie et, en somme, toute l'allure générale ne leur communique pas leur flamme. Même sans négliger aucun de ces éléments, on aura encore bien de la chance si le juge se laisse enflammer ; comment espérer, alors, qu'on va le toucher en lui parlant nonchalamment et tranquillement ? Comment croire qu'on ne va pas l'endormir en bâillant devant lui ? Il suffit pour se convaincre de ce que j'avance, de considérer les acteurs : si bon que soit un poète, ils savent ajouter tant de grâce à son texte que nous sommes infiniment plus charmés à les entendre qu'à les lire ; et ils sont également capables de gagner un public même au dernier des auteurs, si bien que tel qui n'a pas sa place dans les bibliothèques n'en hante pas moins les théâtres.

Si donc l'énonciation a ce considérable pouvoir de provoquer la colère, les larmes ou l'inquiétude à propos de choses dont nous savons pertinemment que ce sont de pures fictions, ne doit-elle pas être bien plus efficace encore quand il s'agira de choses auxquelles nous ajoutons foi ? Pour ma part, j'irai bien jusqu'à dire qu'un discours médiocre, mis en valeur par une action énergique, produira plus d'effet qu'un excellent discours qui n'en bénéficie pas.

C'est bien ce que signifie la réponse de Démosthène à qui l'on demandait ce qui venait en premier dans tout l'art oratoire, et qui donnait la palme à l'énonciation, puis aussi la deuxième place, et encore la troisième, point où l'on renonça à le questionner davantage — ce qui autorise à croire qu'il n'y voyait pas le plus important de l'art oratoire, mais bien le tout. Et c'est du reste pourquoi il s'était lui-même entraîné auprès de l'acteur Andronicos, avec assez d'acharnement pour justifier le mot d'Eschine aux Rhodiens

enthousiasmés par un de ses discours : « Et si vous l'aviez entendu lui-même ! ».

Institution oratoire, XI, Quintilien,
trad. Jean Cousin, Paris,
Les Belles Lettres, 1979.

Qu'est-ce que l'éloquence ?

Il faut apprendre à parler en public comme on apprend à jouer sur scène. C'est la pierre angulaire de la méthode. Si l'art oratoire et l'art du comédien diffèrent, les deux ont en commun la nécessité de la conscience corporelle. Considérer l'art de la parole comme une activité cérébrale avant toute chose est une erreur intellectuelle et un contre-sens pédagogique. L'art oratoire est en premier lieu une activité physique, et c'est en cela qu'il est frère de la comédie, mais autant de la danse, du yoga ou des arts martiaux. Maîtriser les appuis dans le corps est d'un point de vue anthropologique le fond commun de tous ces arts. Une fois cette étape franchie, on peut passer à la suite qui regardera la composition du discours et qui verra la séparation des règles et des objectifs : à la différence des autres artistes de la scène, l'oratrice ou l'orateur joue son propre rôle.

Denis Guenoun est homme de théâtre et philosophe. L'homme de scène évoque ce qu'est une idée.

Une idée abstraite et pure

Car une idée, abstraite, pure, n'est rien si elle ne se montre pas.

C'est Hegel qui l'affirme avec le plus de force : La force de l'idée, c'est sa force de sortir de soi. Une idée n'est une idée, si intelligible qu'on la suppose, que quand elle se présente, s'ouvre, s'avance au regard et s'offre à la saisie. Bref, la dignité de l'idée, c'est son exhibition.

Denis Guenoun, Lettre au directeur du théâtre, *Les Cahiers de l'Égaré*,
Marseille, 1996.

Un texte comme en écho à ce que formulait Quintilien de façon simple et quasi évidente, il y deux mille ans, dans son *Institution oratoire* : « La seule invention sans l'énonciation ne constitue pas le discours. » (II, 15)

Métamorphose de l'orateur

La présence oratoire nécessite un travail sur la disponibilité et la tonicité corporelles. Homère pointe déjà cette exigence lorsqu'il dépeint Ulysse à l'instant où il va prendre la parole. Avant d'ouvrir la bouche, le héros relève la tête, passe de son corps privé, celui d'un « extravagant », un « homme qui ne sait ce que c'est que de parler dans les assemblées » à celui de l'homme éloquent, contre lequel on craindrait d'entrer en lice.

« Vous l'auriez pris pour un extravagant »

Vous avez raison, divine Hélène, reprit Anténor, car autrefois, lorsque Ulysse vint ici en ambassade avec le vaillant Ménélas pour vous redemander aux Troyens, je les reçus dans ma maison et je leur rendis tous les devoirs qu'exige l'hospitalité. Ainsi, j'eus l'occasion de connaître l'étendue de leur esprit et leur grande prudence. Lorsque, dans l'assemblée des Troyens, ils se levaient tous deux, Ménélas était à la vérité plus grand

qu'Ulysse ; mais lorsqu'ils étaient assis, Ulysse paraissait plus vénérable ; et quand ils parlaient devant le peuple, Ménélas ne faisait pas de longs discours : il était concis et serré ; car quoique jeune, il n'aimait pas les paroles vagues et inutiles : il parlait peu, mais il parlait agréablement et avec beaucoup de force. Pour Ulysse, quand tout d'un coup il venait à se lever, il se tenait debout, sans mouvement, comme une statue, les yeux attachés à terre, et tenant son sceptre immobile, comme un homme qui ne sait ce que c'est que de parler dans les assemblées ; vous l'auriez pris pour un extravagant et pour un insensé ; mais sitôt qu'il commençait à faire entendre sa voix et que les paroles sortaient de sa bouche, plus serrées et plus abondantes que les neiges qui tombent pendant l'hiver, il n'y avait point d'homme qui eût l'audace d'entrer en lice contre lui. Alors, nous n'admirions plus sa bonne mine et cet air vénérable qui le fait respecter, et nous n'étions plus charmés que de son éloquence.

Iliade, 3216, sq., trad. Mme Dacier.

Une athlète entre en jeu, sur le ring, le terrain ou la piste, avec ce corps préparé, en alerte, tout comme l'artiste de scène. C'est encore Obama dans une Église de Charleston, lorsqu'il vient célébrer les funérailles des neuf victimes assassinées par Dylann Roof. Un même savant usage du contraste et de la concentration. De façon analogue à Ulysse, il baisse la tête, garde le silence pendant douze secondes d'introspection au cours desquelles l'assistance se demande ce qui va advenir, puis se redresse et à la surprise de tous, chante. *Amazing Grace...* Comme on n'avait jamais entendu un président des États-Unis exerçant ses fonctions, chanter.

Usage et apprentissage du corps

Dès qu'il s'agit de l'usage du corps dans la prise de parole, il n'est pas rare d'entendre cette injonction, « Sois authentique et naturel », aussitôt suivi du commentaire, « La gestuelle, ça ne

s'apprend pas, il suffit d'être soi-même... ». Ce serait aussi pertinent de dire à un enfant qui se mettrait au piano : « N'apprends pas la musique ni le solfège, il suffit d'être toi-même et de tapoter sur le clavier, tu resteras alors authentique et naturel. » Le langage du corps, comme tout instrument de musique demande à être approché de façon sensible mais aussi de répéter ses gammes afin de parvenir à une interprétation libre. Il y eut en Europe, du xviii^e au xx^e siècle, parallèlement au développement de l'éducation physique et sportive, et nourrie par elle, un âge d'or de la pratique corporelle sur scène qui irrigua la danse moderne, le mime et le jeu de l'acteur, avec une rare conjonction des besoins artistiques de l'époque, d'une nouvelle liberté créatrice, d'individualités passionnées qui ont consacré la vie à leur art et qui ont fait ainsi progresser la pratique et la pédagogie. Le chanteur d'Opéra ou le comédien disposait pour seul amplificateur de son propre corps, le cinéma fut muet, grande époque d'une certaine façon qui exigeait une maîtrise sans pareil tout en bénéficiant des héritages séculaires. Sans préjuger de l'avenir, il n'est pas dit que le xxi^e siècle soit aussi fécond et que la finesse acquise dans la première moitié du xx^e siècle se transmette. L'historien Fernand Braudel établissait cette remarque au sujet de l'artisanat et de l'outillage, suggérant que le xviii^e siècle ait été l'âge d'or de l'artisanat en Europe et l'acmé des savoirs accumulés et ciselés au fil des siècles, avant que l'ère industrielle ne les rendent plus ou moins caduques, en tous les cas moins nécessaires.

Les écrits qui nous sont restés de l'Antiquité sur l'action oratoire énoncent parfois des intuitions partagées dans l'époque récente, rarement avec le même degré de précision cependant. Pour autant, on peut supposer que ces savoirs dans leur profondeur et dans leur finesse se transmettaient alors principalement à l'oral et que les

écrits n'en gardent qu'une trace partielle. Les neurosciences aujourd'hui confortent souvent ce que les artistes pédagogues ont établi de façon itérative au fil des générations, s'agissant de l'usage du corps. Marcel Mauss souligne l'importance de l'imitation plus ou moins consciente dans le processus d'apprentissage.

« Les faits d'éducation dominaient »

Je conclus que l'on ne pouvait avoir une vue claire de tous ces faits, de la course, de la nage, etc., si on ne faisait pas intervenir une triple considération au lieu d'une unique considération, qu'elle soit mécanique et physique, comme une théorie anatomique et physiologique de la marche, ou qu'elle soit au contraire psychologique ou sociologique. C'est le triple point de vue, celui de « l'homme total », qui est nécessaire.

Enfin une autre série de faits s'imposait. Dans tous ces éléments de l'art d'utiliser le corps humain, les faits *d'éducation* dominaient. La notion d'éducation pouvait se superposer à la notion d'imitation. Car il y a des enfants en particulier qui ont des facultés très grandes d'imitation, d'autres de très faibles, mais tous passent par la même éducation, de sorte que nous pouvons comprendre la suite des enchaînements. Ce qui se passe, c'est une imitation prestigieuse. L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres.

C'est précisément dans cette notion de prestige de la personne qui fait l'acte ordonné, autorisé, prouvé, par rapport à l'individu imitateur, que se trouve tout l'élément social. Dans l'acte imitateur qui suit se trouvent tout l'élément psychologique et l'élément biologique.

Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 15.

Qui dit imitation dit aussi déterminisme — familial, social, culturel.

La disponibilité corporelle est le préalable au développement du charisme sur des fondations pérennes. Elle implique la bonne gestion du stress et la chasse aux tensions inutiles. Un travail sur soi de longue haleine qui consiste à déconstruire ses anciennes — mauvaises — habitudes. La voie est ensuite ouverte pour une conscience corporelle renouvelée, un travail affûté sur la respiration et la posture, sur la relation à l'espace et l'écoute de l'auditoire, sur la capacité à porter un message et une émotion jusque dans le cerveau de l'autre.

Frederick Matthias Alexander (1869-1955) est un comédien australien. Alors que sa carrière prend son essor, il souffre de plus en plus d'aphasie. Face à l'incapacité des médecins de l'époque à soigner les causes de son mal, il décide de s'observer dans un jeu de miroirs lorsqu'il déclame. Il accomplit ce travail pendant plusieurs mois et découvre que le simple fait de vouloir déclamer entraîne des tensions inutiles en chaîne dans son corps. Poursuivant ses investigations, il développe une méthode aujourd'hui enseignée dans le monde entier et particulièrement populaire auprès des artistes, qui pose les principes fondamentaux d'un nouvel « usage de soi ». Il s'agit de se libérer des habitudes acquises.

« Un mauvais usage présent dans l'organisme »

Une des plus remarquables caractéristiques de l'être humain est sa capacité d'adaptation à des conditions de n'importe quelle sorte, bonnes ou mauvaises, aussi bien en lui-même que dans l'environnement. Dès qu'il a pris l'habitude de ces conditions, elles lui semblent aussi bien justes que naturelles. Cette capacité est un avantage quand elle le rend capable de s'adapter à des conditions désirables, mais cela peut être un grand danger

quand les conditions sont indésirables. Lorsqu'il ne peut plus se fier à son appréciation sensorielle, des habitudes très dangereuses peuvent devenir tellement familières qu'elles lui apparaîtront comme normales et confortables.

Mon expérience dans l'enseignement m'a montré que, plus les conditions sont mauvaises et anciennes chez l'élève, plus l'élève les perçoit comme familières et justes, plus lui enseigner comment en venir à bout est difficile, malgré le désir qu'a l'élève d'y parvenir. En d'autres mots, la capacité qu'il aura d'apprendre une nouvelle manière d'agir est, en règle générale, en raison inverse du degré de mauvais usage présent dans l'organisme, et aussi l'ancienneté de ces conditions.

F. M. Alexander, *L'usage de soi*, traduit de l'anglais par Éliane Lefebvre, Bruxelles, Contredanse, 1996 (seconde édition, 2010). Édition originale, *The use of the Self* (1932).

« Les agents expressifs centraux »

En appliquant cette forme de mouvement à l'entraînement physique du corps, nous commençons avec ces portions de l'organisation pantonimique qui sont très superficielles, et passons graduellement aux agents expressifs centraux ; ces derniers étant toujours les plus tenaces dans leur maintien des vieilles habitudes, et par conséquent les plus difficiles à libérer complètement de la volonté.

Steele MacKaye, 1886, *Harmonic Gymnastics* (manuscrit paginé, cité par Franck Waille) (cf. *infra*).

Cette empreinte acquise par le corps conduit l'anthropologue à énoncer ce qu'est l'*habitus*.

Des habitudes à l'*habitus*

J'ai donc eu pendant de nombreuses années cette notion de la nature sociale de l'« habitus ». Je vous prie de remarquer que je dis en bon latin, compris en France, « habitus ». Le mot traduit, infiniment mieux qu'« habitude », l'« exis », l'« acquis » et la « faculté » d'Aristote (qui était un psychologue). Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition.

Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 15, 26.

Pierre Bourdieu considère avec une particulière acuité les déterminismes sociologiques dans l'usage corporel de la parole.

« Ouvrir sa gueule »

Dans les classes populaires, il (le style articulatoire) participe de manière évidente d'un rapport au corps dominé par le refus des « manières » ou des « chichis » (c'est-à-dire de la stylisation et de la mise en forme) et par la valorisation de la virilité, dimension d'une disposition plus générale à apprécier ce qui est « nature » : et Labov est sans doute fondé à expliquer la résistance des locuteurs masculins de New York à l'imposition de la langue légitime par le fait qu'ils associent l'idée de virilité à leur manière de parler ou, mieux, d'user de la bouche et de la gorge en parlant. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'usage populaire condense l'opposition entre le rapport bourgeois et le rapport populaire à la langue dans l'opposition, sexuellement surdéterminée, entre la *bouche* plutôt fermée, pincée, c'est-à-dire tendue et censurée, et par là féminine, et la *gueule*, largement et franchement ouverte, « fendue » (« se fendre la gueule »), c'est-à-dire détendue et libre, et par là masculine. La vision, plutôt populaire, des dispositions bourgeoises ou, dans leur forme caricaturale, petites-

bourgeoises, repère dans les postures physiques de tension et de contention (« bouche fine », « pincée », « lèvres pincées », « serrées », « du bout des lèvres », « bouche en cul-de-poule ») les indices corporels de dispositions tout à fait générales à l'égard d'autrui et du monde (et, en particulier, s'agissant de la bouche, à l'égard des nourritures) comme la hauteur et le dédain (« faire la fine bouche », « la petite bouche ») et la distance affichée à l'égard des choses corporelles et de ceux qui ne savent pas marquer cette distance. La « gueule » au contraire est associée aux dispositions viriles qui, selon l'idéal populaire, trouvent toutes leur principe dans la certitude tranquille de la force qui exclut les censures, c'est-à-dire les prudences et les ruses autant que les manières, et qui permettent de se montrer « nature » (la gueule est du côté de la nature), de « jouer franc-jeu » et d'« avoir son franc-parler », ou tout simplement, de « faire la gueule » ; elle désigne l'aptitude à la violence verbale identifiée à la force purement *sonore* du discours, donc de la *voix* (« fort en gueule », « coup de gueule », « grande gueule », « engueuler », « s'engueuler », « gueuler », « aller gueuler ») et à la violence physique qu'elle annonce, spécialement dans l'injure (« casser la gueule », « mon poing sur la gueule », « ferme ta gueule ») qui à travers la « gueule », conçue inséparablement comme « siège » de la personne (« bonne gueule », « sale gueule ») et lieu privilégié de son affirmation (que l'on pense au sens de « ouvrir sa gueule » ou « l'ouvrir » par opposition à « la fermer », « la boucler », « taire sa gueule », « s'écraser », etc.), vise l'interlocuteur au principe même de son identité sociale ou de son image de soi. Appliquant la même « intention » au lieu de l'ingestion alimentaire et au lieu de l'émission du discours, la vision populaire, qui appréhende bien l'unité de l'*habitus* et de l'hexis corporelle, associe aussi à la gueule la franche acceptation (« s'en foutre plein la gueule », « se rincer la gueule ») et la franche manifestation (« se fendre la gueule ») des plaisirs élémentaires.

Ce que parler veut dire, de Pierre Bourdieu,
© Librairie Arthème Fayard, 1982.

Le désir de bien faire, associé à la promotion sociale par les études, justifie l'effort tendu vers l'objectif du « bourgeois en

petit », entendons la plupart des classes moyennes. Il s'accompagne le plus souvent dans le système scolaire de la docilité, du contrôle sur soi et du contrôle de soi par le groupe. La peur de la note, de la faute — de grammaire, de syntaxe — du défaut de connaissance renforce encore ce contrôle sur la bouche, et les muscles de la parole, et plus loin de la respiration, grande oubliée du système éducatif qui, s'il à ses qualités, a entre autres défauts de produire et de conditionner nombre de tensions inutiles.

L'analyse pourrait encore être complétée par celle des *upper class*. Comment se comporte-t-on à la cour royale d'Angleterre ? Des leçons de maintien dès la plus tendre enfance, un dressage du corps et de la parole au plus haut niveau, une capacité acquise à s'adapter à toutes les situations sans courber l'échine vers l'objectif, dans un lâcher prise apparent, tout en restant centré, l'élégance à laquelle aucun détail n'échappe. Une distinction qui paraîtra « innée », le luxe.

Le contrôle sur soi... Plusieurs auteurs questionnent, parfois avec un regard amusé et ironique, les tics corporels. Ils sont les symptômes des tensions qui à la fois résultent de cette volonté maladroite et lui échappent pourtant de façon irrésistible.

Nervosité dans les épaules

On peut se demander maintenant pourquoi, dans toutes les parties du monde, l'homme qui sent qu'il ne peut ou ne veut pas faire une chose, ou s'opposer à un chose faite par un autre, — qu'il veuille d'ailleurs ou ne veuille pas manifester extérieurement son sentiment, — hausse les épaules, plie les coudes en dedans, présente la paume des mains, étend les doigts, penche souvent un peu la tête d'un côté, élève les sourcils et ouvre la bouche. Parmi les états de l'esprit qui s'expriment par cet ensemble de gestes, les uns sont simplement passifs ; les autres impliquent au contraire

une détermination de ne pas agir. Aucun des mouvements énumérés ci-dessus n'est de la plus légère utilité. Il faut en chercher l'explication, sans aucun doute, dans le principe de l'antithèse inconsciente. Ce principe paraît entrer ici en jeu d'une manière aussi évidente que dans le cas d'un chien qui, hargneux, se place dans l'attitude convenable pour attaquer et se donner une apparence plus redoutable, et, soumis et affectueux, imprime à son corps entier une attitude opposée de tout point, bien qu'elle ne lui soit d'aucune utilité.

Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*,
traduction de Samuel Pozzi et René Benoît,
(deuxième édition française, 1890),
Édition du C.T.H.S., édition originale, 1872.

On agite également trop les épaules ; il paraît que pour se corriger de ce défaut, Démosthène parlait debout sur une sorte d'estrade en réduction, avec une lance suspendue juste au-dessus de ses épaules : s'il oubliait de réprimer son tic dans la chaleur de l'action, la piqûre de la lance le rappelait à l'ordre.

Quintilien, *Institution Oratoire*,
XI, op. cit., p. 18.

Il (*Nicolas Sarkozy*) n'est pas raisonnable. Il est tendu, il a des tics de bouche. Il déteste ces forums destinés à le rétrécir, à faire une place artificielle à un autre. Il oscille entre discipline et diablerie.

En piste dans le couloir, les numéros deux et trois du gouvernement, encadrés par les autres protagonistes du forum, sont chauffés à blanc par un meneur débonnaire et surinvesti, Jean-Pierre Raffarin : « Allez, tout le monde est de bonne humeur ! Tous en forme ! Je ne veux voir que des sourires ! »

Il (*Nicolas Sarkozy*) joint ses deux mains, coudes sur la table, il se fend de hochements compassés, il rajuste sa cravate, il applaudit mollement, tripote son portable, puis, soudain, il croise les bras. Il croise les bras et s'adosse. Un geste banal pour n'importe qui, mais que jamais depuis que je l'observe je ne l'avais vu faire, un geste tout à fait surprenant de contrainte physique, de patience exceptionnelle selon son ironique usage du mot, de renoncement. Dans sa loge surabonde où je me glisse juste avant son départ, il me dit en passant la porte : « ça va toi ?... (et ajoute tout bas.) Quelle connerie !... »

Un débat d'une très grande qualité, affirmera-t-il en public.

Yasmina Reza, *L'Aube le soir ou la nuit*, © Flammarion, 2007.

D'où viennent les tensions ? Parmi leurs causes, les neuroscientistes mettent désormais en évidence l'enchaînement subtil entre une sensation et une perception du cerveau provoquant elle-même un début d'étirement — le corps qui se tend vers. Cet étirement particulier qui suit la pensée est un phénomène déjà observé intuitivement et par l'expérience, il y a près d'un siècle, par Frederick Matthias Alexander et a été à la source de sa méthode (cf. *supra*).

Notre corps se tend vers un « ailleurs » où les pensées veulent
l'emmener

En classe, lorsqu'à la fin du cours approche, les élèves ont souvent tendance à se pencher du côté de la porte, comme s'ils se préparaient déjà à sortir. La pause occupe déjà toutes leurs pensées et « spatialise » ces dernières au niveau de la porte. Leur corps suit, en anticipant la pause comme un sprinteur au départ d'un cent mètres, déjà tendu vers la ligne d'arrivée.

Ces sensations sont la trace du couplage très fort entre perception et action dans le cerveau. Dans le lobe pariétal, des neurones réagissent dès

qu'un événement sensoriel se produit dans une partie de l'espace autour de nous : un son venant de la droite, un éclat lumineux ou même un souffle caressant notre épaule depuis cette même origine vont activer les mêmes neurones pariétaux. Ces neurones multimodaux (sensibles à plusieurs modalités sensorielles) préparent l'orientation du corps vers cette région de l'espace. Le phénomène que je ressens en pensant à mon téléphone suit le même principe pour une perception imagée, mais dont la cause est suffisamment localisée dans l'espace pour générer cette impression multimodale que « quelque chose d'important se situe là-bas ». Cette sensation peut être subtile et il faut un peu d'habitude pour « entendre » ces neurones.

Si vous développez cette sensibilité, vous remarquez que ces mises en tension ne concernent pas que l'orientation du corps dans l'espace. En pensant à quelqu'un, vous pouvez vous surprendre à mimer avec les muscles du visage et du pourtour des yeux l'expression faciale qui serait la vôtre face à cette personne. Vous vous préparez peut-être même à lui parler, avec une préparation infime de la bouche et du larynx.

Jean-Philippe Lachaux, *Le Cerveau funambule*, © Odile Jacob, 2018.

Le jour où Cicéron décida de changer de méthode

XCI. Puisque vous paraissez vouloir me connaître tout entier, et que vous ne vous contentez pas de ces marques de naissance et de ces hochets de mon enfance, j'ajouterai ici quelques détails qui pourraient être moins essentiels. J'étais alors très maigre et d'un physique débile, mon cou était mince et allongé. On sait que, pour peu que le travail et les efforts des poumons se joignent à ce tempérament, il n'y a pas loin de là au péril de la vie. Ceux auxquels j'étais cher en concevaient d'autant plus d'effroi que je faisais tout sans relâche, sans distraction, et que je déclamais à grands éclats de voix, en y ajoutant toute l'action de mon corps. Aussi quand mes amis et les médecins me pressaient d'abandonner la plaidoirie, je répondais que je subirais toute espèce de danger, plutôt que de renoncer à la gloire que je me promettais de l'éloquence. Cependant je me persuadai qu'en abaissant,

qu'en modérant ma voix, enfin qu'en changeant de méthode, je pourrais éviter le danger, et même me faire un genre plus doux. Le but de mon voyage en Asie fut donc de prendre une autre méthode. Ainsi, après deux ans d'exercice, et lorsque mon nom avait déjà quelque célébrité au forum, je quittai Rome.

Arrivé à Athènes, je passai six mois près d'Antiochus, le plus célèbre et le plus éclairé des philosophes de l'ancienne académie, et je repris avec ce guide habile, avec ce maître accompli, l'étude de la philosophie, que je n'avais jamais abandonnée, et que depuis ma première jeunesse j'avais toujours cultivée, en y ajoutant de nouvelles connaissances. Cependant je me livrais aussi à de fréquents exercices chez Démétrius de Syrie, homme âgé, maître d'éloquence qui n'était pas sans mérite. Je parcourus ensuite toute l'Asie, où je fréquentai les meilleurs orateurs, qui prenaient plaisir à seconder mes efforts. Le plus marquant était Menippus, de Stratonicee : à mon avis, c'était de tous les habitants de l'Asie le plus éloquent ; et si le caractère des orateurs attiques est de n'avoir rien de choquant, rien qui heurte le goût, il a droit d'être rangé parmi eux. Mais Denys de Magnésie ne me quittait pas : je vivais aussi dans la société d'Eschyle de Cnide, de Xénoclès d'Adramyle. C'étaient alors en Asie les princes des rhéteurs. Je ne m'en tins pas à leurs leçons, je vins à Rhodes me confier à Molon, que j'avais déjà entendu à Rome : non seulement il plaidait et écrivait à merveille dans les affaires véritables, mais sous le rapport de l'enseignement c'était l'homme le plus éclairé, le plus habile à signaler, à reprendre les défauts. Il s'efforça surtout (et je ne sais s'il a réussi) à réprimer en moi cette surabondance, ce débordement où m'entraînaient la témérité et la licence naturelles à mon âge. Ce fut lui qui contint, dans ses rivages, ce torrent qui sortait de son lit. Aussi, lorsqu'après deux ans je revins à Rome, j'étais plus exercé et presque entièrement changé ; ma voix n'avait plus rien d'exagéré, mon style avait en quelque sorte cessé de fermenter.

L'Orateur, Marcus Tullius Cicero,
trad. Charles Louis Fleury Panckoucke.

Relaxation et décomposition

Il y a des « Hommes Océan » écrivait Hugo. Stanislavski en fait partie. Fils d'un industriel russe né en 1863, second d'une famille de dix enfants, il raconte comment dès ses premières années, il entraîne frères et sœurs à monter avec lui de petits spectacles de cirques, de ballets, puis pour ne plus avoir à supporter les incompétences des uns et des autres, comment il se résout provisoirement à un théâtre de cartons et de bouts de ficelle. À 14 ans, il commence à noircir des cahiers par ses notes et réflexions sur l'analyse du jeu de l'acteur. Il se livre à ce travail incessant plus de soixante années durant et jusqu'à sa mort, en 1938. En 1898, il fonde le premier studio du « Théâtre d'art de Moscou ». Dans les années 1920, il accomplit deux tournées outre-Atlantique qui le font connaître à Broadway et dans le monde entier.

Ses recherches et celles de ses disciples nourrissent dès lors la formation du comédien de théâtre mais aussi de cinéma, en URSS comme aux États-Unis, au Japon comme au Brésil, en Argentine, au Mexique et ailleurs. L'acteur de Broadway ou d'Hollywood, les Marlon Brando, James Dean, Marylin Monroe, Yul Brynner sont des enfants de la méthode Stanislavski. Ils l'ont reçue directement par ses élèves, particulièrement Michael Chekhov, et plus généralement par l'Actors Studio, l'École d'art dramatique que fondent à New York en 1947, un trio composé d'Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis, en se revendiquant du maître russe.

Les notes de Stanislavski offrent des enseignements inépuisables. On y retrouve les analyses valables à la fois pour le travail de l'acteur et de l'orateur. Comme dans ce passage-ci où il évoque la nécessaire disponibilité corporelle et mentale. On pourrait dire : « Non seulement une crispation générale de tous les

muscles empêche le bon fonctionnement de l'orateur, mais même la plus petite contraction à un point précis est capable d'entraver toute faculté oratoire. »

« Avant de créer quoi que ce soit »

« Essayez-donc de soulever le piano à queue qui est là-bas. »

Chacun à leur tour, les élèves ont fait de prodigieux efforts pour arriver à soulever un coin du lourd instrument.

« Tout en continuant de soulever le piano, dit le Directeur à l'un des élèves, multipliez rapidement 37 par 9. Comment, vous ne pouvez pas ? Eh bien faites appel à votre mémoire visuelle, et dites-moi combien il y a de magasins au coin de la rue jusqu'au théâtre... Vous ne pouvez pas non plus ? Alors, chantez-moi la Cavatina de Faust. Pas moyen ? Eh bien, essayez de retrouver le goût du civet de lapin ou la sensation du velours, ou une odeur de brûlé... »

Pour répondre à tout ce que lui avait demandé le Directeur, l'élève a dû laisser retomber le coin du piano qu'il tenait soulevé à grand-peine, se reposer un instant, puis reprendre chaque question.

« Vous voyez, dit Tortsov, que pour répondre à mes questions vous avez dû vous libérer de la charge que vous teniez, détendre vos muscles, et seulement après vous concentrer. Ce qui prouve bien que la tension musculaire empêche la vie intérieure de s'exercer normalement. Tant que vos muscles resteront tendus, vous ne pourrez même pas imaginer de nuances subtiles à vos sentiments, ni pénétrer la vie spirituelle de votre personnage. Avant donc d'essayer de créer quoi que ce soit, il est absolument nécessaire d'amener vos muscles à se détendre de façon à ne pas gêner votre jeu. »

« L'accident de Kostia en est une preuve convaincante. J'espère que cela lui servira de leçon, et à vous aussi. »

« Peut-on arriver à se débarrasser de cette tension ? », a demandé un élève.

Le Directeur rappela l'histoire de cet acteur, dans *Ma Vie dans l'Art*, qui souffrait beaucoup de crispations musculaires. Grâce à un bon entraînement et à une surveillance constante, il parvint à un point où, dès qu'il entra en scène, ses muscles commençaient eux-mêmes à se détendre.

« Non seulement une crispation générale de tous les muscles empêche le bon fonctionnement de l'acteur, mais même la plus petite contraction à un point précis est capable d'entraver toute faculté créatrice. »

La formation de l'acteur,
Constantin Stanislavski, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier,
Pygmalion, 1986.

Lee Strasberg (1901-1982) a été directeur artistique de l'Actors Studio à New York. Il transmet l'héritage de Stanislavski et enseigne entre autres à Sidney Poitier, Marilyn Monroe, — dont il devient un ami proche, James Dean, Paul Newman, Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro, Marlon Brando ou encore Christoph Waltz.

« *Une nouvelle gamme de résonances* »

Lorsqu'il évoque son travail à l'Actors Studio, Lee Strasberg insiste particulièrement sur la relaxation. Selon lui, la tension est à la fois physique et mentale et ce sont ces deux formes-là de tension que l'acteur doit apprendre à réduire. Dans un ouvrage paru en France en 1986, il évoque ainsi la position dite du cocher de fiacre, une position confortable dans laquelle l'acteur pourrait s'endormir. Il s'agit de celle que l'on prend lors d'un trajet en voiture, en train, en bus ou en métro lorsque cherchant à récupérer, le corps trouve de lui-même une position tenable dans laquelle on puisse gagner le sommeil. De façon analogue, le cocher de fiacre devait trouver la

posture qui lui permette de récupérer sur son banc entre deux trajets.

L'acteur doit également pouvoir se dire : « ça y est ; j'y suis ; si je restais ainsi je pourrais, si je le voulais, m'endormir. » Au-delà de cette relaxation, somme toute devenue plus commune aujourd'hui, et tout en précisant que son approche est fondée sur l'expérience plus que sur une démarche proprement scientifique, Lee Strasberg insiste ensuite sur la relaxation mentale. Selon lui, les tensions mentales se trahissent dans trois régions du corps particulières :

- celle des tempes parcourue par un réseau crucial de nerfs et de vaisseaux sanguins ;

- celle qui va des ailes du nez aux paupières, siège des réactions automatiques les plus vives ; si la main de quelqu'un s'approche brusquement de mes yeux, les paupières se ferment avant que l'esprit puisse examiner s'il y a danger, relève-t-il ;

- la bouche ; « au fur et à mesure qu'on vieillit, il y a beaucoup de choses qu'on a envie de dire mais qu'on retient ; le prix de cet effort est la tension ; on doit détendre la région de la bouche en donnant libre cours à l'énergie logée là, exactement comme si on était ivre ».

La relaxation mentale prônée par Strasberg consiste à se concentrer successivement sur ces trois régions du corps, mais sans massage ; un acteur, note-t-il, ne peut se frotter les tempes lorsqu'il joue Hamlet...

Le pédagogue affirme dans le prolongement du maître russe que la relaxation est plus qu'un préalable, la fondation même du jeu de l'acteur. C'est grâce à elle que le talent peut pleinement se révéler, « l'instrument fait entendre une nouvelle gamme de résonances ». Si l'on considère les professionnels amenés à prendre la parole

comme des enseignants ou des conférenciers ou encore nombre de personnalités publiques, on ne peut que constater, les symptômes de stress mal maîtrisés coupent les jambes du charisme. Sans doute l'auditoire reçoit-il par effet miroir le réflexe d'autoprotection et se place lui-même à distance de ce qu'il va recevoir et entendre. En outre, les tensions inutiles jouent comme des parasites du message.

Sous cet aspect, l'art oratoire et l'art de l'acteur partagent une exigence fondamentale commune avec nombre d'autres arts et de disciplines sportives : rendre le corps et l'esprit disponibles, avant toute chose. Une des expressions les plus abouties de cette ambition se retrouve dans la tradition zen. Un philosophe allemand, Eugen Herrigel qui s'était rendu au Japon de 1924 à 1929 a témoigné de sa longue initiation à « l'art chevaleresque du tir à l'arc » dans un ouvrage publié une première fois en 1948 au retentissement mondial. Son apprentissage est douloureux. De façon éloquente, son maître zen ne cesse de lui répéter dans ces quelques mots d'allemand qu'il a appris dès leur première rencontre : « Relâchez-vous ! ». Comme après plusieurs mois, l'élève philosophe désespère de ne parvenir jamais à bander son arc, son maître lui répond : « Si vous ne le pouvez pas, c'est parce que vous ne respirez pas selon les règles. » Cette respiration s'appréhende certes de façon technique : après l'inspiration, il s'agit de refouler doucement le souffle, en tendant modérément la paroi abdominale, puis expirer le plus lentement possible et à fond, puis à nouveau inspirer vivement après une brève pause. Elle est aussi spirituelle et accompagne le disciple dans un long chemin de dépouillement ou de désencombement de lui-même. En respirant selon les indications, l'élève doit découvrir le « principe de toute force spirituelle ». Plus il sera décontracté, plus il constatera que « cette source ruisselle » dans tous ses membres. Eugen Herrigel établit par la suite que l'enjeu est de « bander l'arc en esprit ». Il ne

s'agit nullement d'un procédé technique, déclare-t-il, mais uniquement de trouver dans la respiration « de nouvelles possibilités de libération ».

Un cheminement spirituel est également nécessaire pour quiconque souhaite développer son charisme à l'oral. L'entraînement physique, à commencer par celui sur la respiration est à conduire en parallèle d'un questionnement personnel : qu'ai-je à dire aux autres ? Comment est-ce que je me situe dans le monde pour prétendre parler ?

Les grands orateurs ne sont-ils pas ceux qui ont accompli ce chemin-là ?

L'homme occidental a sans doute jusqu'à présent moins poussé les investigations dans le champ de la relaxation alliée à la spiritualité qu'en Orient. Le regain récent pour les techniques de méditation et de respiration en Europe pourrait être le signe d'une forme de rattrapage historique, même s'il faudra sans doute beaucoup de temps et de détermination pour comprendre la finesse des disciplines multiséculaires venues du Levant.

En Occident, la tradition de relaxation dans les arts de la scène semble pourtant présente, même si jusqu'à la fin du xix^e siècle, les sources écrites pour bien en connaître les tenants et les aboutissants demeurent rares. Franck Waïlle a par exemple retrouvé la note manuscrite suivante concernant l'École Royale de musique et de Déclamation (ancêtre du Conservatoire) remontant au début du xix^e siècle :

On n'ignore plus maintenant que pour parvenir à imiter avec vérité toutes les nuances particulières que les signes extérieurs des passions et des sentiments affectent, il ne faille un corps parfaitement assoupli et dont tous les mouvements soient entièrement soumis à la volonté ; et c'est là le but auquel les exercices de cette école doivent conduire. Leur premier objet

sera donc de dégager le corps des mauvaises habitudes et des manières qu'il aurait pu contracter dans son maintien : afin de lui rendre tous les mouvements naturels, faciles et nobles.

École Royale de Musique et de Déclamation,
note manuscrite anonyme,
datée entre 1816 et 1831,
citée par Franck Waille,
cf. *infra* (Archives nationales,
AJ37/83, dossier 2d, document 2).

Le corps essentiel

Construire de nouvelles sensations, engrammer de nouveaux chemins musculaires et nerveux demande une méthode. Voici comment F. Matthias Alexander (*op. cit.*) analyse les premières étapes de la sienne, bien avant que les neurosciences ne confirment ses intuitions.

« Inhiber la fausse direction »

Si, comme je le soupçonnais, le fait qu'on ne pouvait se fier à ses sensations était produit par la vie civilisée, les risques étaient de plus en plus grands que ce fait devienne, avec le temps, une menace universelle. Dans ce cas, il serait d'une valeur inestimable de connaître les moyens par lesquels on pourrait à nouveau rendre les sensations fiables. Je me rendis compte qu'une recherche de cette connaissance ouvrirait un champ d'exploration entièrement nouveau, plus riche en promesses que tout ce dont j'avais entendu parler, et je commençai à reconsidérer mes propres difficultés à la lumière de ce fait nouveau.

Certains points m'impressionnèrent particulièrement :

– le fait que je tirais la tête en arrière et en bas, en ayant la sensation de la mettre en avant et en haut, prouvait que l'usage des parties spécifiques

concernées était mal dirigé et que cette mauvaise direction était associée à une sensation non fiable ;

- que cette fausse direction était instinctive et, combiné avec la sensation non fiable qui y était associée, faisait partie de la manière habituelle dont je m'utilisais ;

- que cette fausse direction instinctive (conduisant à un faux usage habituel de mon organisme, incluant plus particulièrement le mauvais usage de la tête et du cou) *entraîne en jeu à la suite d'une décision d'utiliser ma voix ; en d'autres termes, cette fausse direction était ma réponse instinctive (réaction) au stimulus qui m'incitait à utiliser ma voix.*

En considérant la signification de ce dernier point, il m'apparut que si je pouvais, au moment où me parvenait le stimulus m'incitant à utiliser la voix, inhiber la fausse direction associée au faux usage habituel de la tête et du cou, j'arrêtera à la source ma réaction insatisfaisante à l'idée de réciter, réaction qui s'exprimait en tirant la tête en arrière et en bas, en abaissant le larynx et en aspirant l'air de façon sonore. Dès que cette fausse direction serait inhibée, le pas suivant serait de découvrir quelle serait la direction pour assurer un nouvel usage de la tête et du cou, et indirectement, du larynx, de la respiration et d'autres mécanismes. Je croyais, en effet, qu'une telle direction, une fois mise en pratique, assurerait une réaction satisfaisante, remplaçant la réaction insatisfaisante au stimulus d'utiliser ma voix.

Au cours du travail qui suivit, je compris que, pour pouvoir diriger mon usage d'une façon qui *assurerait* cette réaction satisfaisante, je devais cesser de me fier aux sensations associées à ma direction instinctive et remplacer cela par mon processus de raisonnement, afin :

- d'analyser l'état actuel de mon usage ;
- de choisir (par le raisonnement) les moyens permettant d'obtenir un usage plus satisfaisant ;
- de transmettre consciemment les directions requises pour utiliser ces moyens.

Bref, je conclus que pour pouvoir être toujours capable de réagir de manière satisfaisante au stimulus m'incitant à utiliser ma voix, je devais

remplacer mon ancienne direction instinctive (irraisonnée) par une nouvelle direction consciente (raisonnée). (...)

Je commençais à mettre cette idée en pratique, mais je fus pris de court par une série d'expériences surprenantes et inattendues. (...)

F. M. Alexander, *L'usage de soi*, op. cit., p. 29.

Autre approche, mais tout aussi décisive, celle de Jacques Lecoq (1921-1999) qui fonde en 1956 une École de théâtre à Paris. Il a un unique élève la première année. Auparavant, il a passé neuf ans en Italie, avec comme compagnons de route Giorgio Strehler (1921-1997) et Dario Fo (1926-2016). Strehler qui a créé avec Lecoq le *Piccolo Teatro di Milano* devient un metteur en scène de stature mondiale. Dario Fo consacre sa vie au théâtre et d'importantes recherches à la Comedia Dell'arte avant de voir son œuvre honorée par le Prix Nobel de Littérature en 1997. Jacques Lecoq aura été un immense pédagogue. Professeur d'éducation physique et kinésithérapeute avant de venir au théâtre, il est d'abord comédien dans la troupe de Jean Dasté (1904-1994) lui-même ancien élève et gendre de Jacques Copeau (1879-1949). C'est dans cette compagnie de théâtre que Lecoq découvre le masque noble du théâtre Nô qu'avait expérimenté Copeau vingt ans plus tôt. Après plusieurs années de recherche pratique et avec l'aide d'un sculpteur italien, Amleto Sartori, Lecoq en fin connaisseur du corps humain et des exigences de la scène, tire du masque noble, un « masque neutre » qui est au centre de sa pédagogie de l'acteur. Deux ans avant sa mort, alors qu'il se sait malade et que son École reçoit chaque année plus d'une centaine d'élèves venus des cinq continents, il écrit un livre testamentaire, au titre éloquent, *Le Corps poétique*. Au cœur de l'ouvrage, amande de son aventure pédagogique, deux pages mémorables, écrites au trébuchet, sur ce que le masque neutre veut dire.

« Un être générique neutre »

Le travail au masque neutre arrive après le *jeu psychologique silencieux*, mais c'est en fait le début du voyage. L'expérience m'a montré qu'il se passait avec ce masque des choses fondamentales qui en ont fait le point central de ma pédagogie.

Le masque neutre est un objet particulier. C'est un visage, dit *neutre*, en équilibre, qui propose la sensation physique du calme. Cet objet que l'on se met sur le visage doit servir à ressentir *l'état de neutralité* préalable à l'action, un état de réceptivité à ce qui nous environne, sans conflit intérieur. Il s'agit d'un masque de référence, un masque de fond, un masque d'appui pour tous les autres masques. Sous tous les masques, masques expressifs ou masques de la *commedia dell'arte*, il existe un masque neutre porteur de l'ensemble. Lorsque l'élève aura ressenti cet état neutre de départ son corps sera disponible, telle une page blanche sur laquelle pourra s'inscrire l'écriture du drame.

Un bon masque neutre est très difficile à réaliser. Cela n'a évidemment rien à voir avec les masques blancs utilisés dans les défilés ou les manifestations. Ce sont là des masques de mort, exactement le contraire du neutre. Nous utilisons des masques en cuir fabriqués par Amleto Sartori, qui s'inscrivent dans la filiation du masque *noble* de Dasté. Le noble était un peu « japonisant », mais il avait en commun avec le neutre d'être également un masque de calme, sans expression particulière, en état d'équilibre.

Un masque neutre, comme d'ailleurs tous les autres masques, ne doit pas coller au visage. Il doit conserver une certaine distance entre le visage et l'objet, car c'est précisément avec cette distance que l'acteur peut véritablement jouer. Il faut également qu'il soit légèrement plus grand que le visage. La dimension réelle d'un visage, que l'on retrouve par exemple dans les masques mortuaires, ne facilite pas le jeu ni son rayonnement. Cette observation est valable pour tous les masques.

Le masque neutre développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'environne. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir. Il lui permet de regarder, d'entendre, de sentir, de toucher des choses élémentaires, dans la fraîcheur d'une première fois. On

entre dans le masque neutre comme dans un personnage, avec la différence qu'il n'y a pas ici de personnage mais un *être générique neutre*. Un personnage a des conflits, une histoire, un passé, un contexte, des passions. À l'inverse, le masque neutre est en état d'équilibre, d'économie des mouvements. Il bouge juste, dans l'économie de ses gestes et de ses actions. Travailler le mouvement à partir du neutre donne des points d'appui essentiels pour le jeu, qui arrivera après. Parce qu'il connaît l'équilibre, l'acteur exprime beaucoup mieux les déséquilibres des personnages ou des conflits. Et pour ceux qui, dans la vie, sont très en conflit avec eux-mêmes, avec leur propre corps, le masque neutre les aide à trouver un point d'appui, où la respiration est libre. Pour tous le masque neutre devient référentiel.

Sous un masque neutre, le visage de l'acteur disparaît et l'on perçoit le corps beaucoup plus fortement. On parle généralement à quelqu'un en regardant son visage. Sous un masque neutre c'est le corps entier de l'acteur que l'on regarde. Le regard c'est le masque, et la face, c'est le corps ! Tous les mouvements se révèlent alors de manière puissante.

Lorsqu'un acteur retire son masque, s'il l'a bien porté, son visage est détendu. Je pourrais ne pas regarder ce qu'il fait, observer simplement son visage à la fin et savoir s'il l'a porté véritablement. Le masque a tiré de lui quelque chose qui l'a démuné d'un artifice. Il a alors un très beau visage, disponible. Une fois cette disponibilité acquise, le masque peut être retiré sans crainte de la gesticulation ou du geste explicatif. Le masque neutre se termine sans masque !

Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*.
Un enseignement de la création théâtrale, Actes Sud-Papiers, 1999.

Une sculpture de Rodin...

Une sculpture de Rodin, immobile dans sa matière même, bouge en elle-même et fait bouger l'espace qui l'entourne.

Jacques Lecoq, *Le Théâtre du Geste*,
Bordas, Paris, 1987.

De la respiration et du charisme

La respiration reste la pierre angulaire du travail oratoire. Elle permet la bonne gestion du stress, est garante d'une bonne circulation dans le corps, est à la source des potentialités vocales. Emil Behnke (1836-1892) pose cette règle d'apprentissage dans un best-seller de l'enseignement de la voix, maintes fois réédité en Europe et aux États-Unis depuis la fin du xix^e siècle, *The Speaking Voice* :

La respiration est le moteur de la voix, toutes les consignes concernant la voix doivent commencer par l'entraînement des muscles de l'inspiration et de l'expiration, les uns et les autres sont d'une égale importance pour le praticien de la voix.

Emil Behnke, *The speaking Voice, Its development and preservation*, London.

Qu'est-ce qu'une bonne respiration pour parler en public ? Jacques Lecoq évoque « une respiration libre », celle dont on reprend conscience par exemple en position couchée sur le dos, lorsque les autres muscles que ceux nécessaires à la respiration sont eux-mêmes au repos. Le romancier Sebald exprime incidemment cette liberté retrouvée au sujet d'un enseignant.

« À cause de douleurs chroniques provoquées par une hernie discale, il nous faisait cours allongé par terre sur le dos, ce qu'en aucune manière nous ne ressentions comme comique car il s'exprimait alors avec d'autant plus de clarté et d'autorité. »

Austerlitz, Winfried Georg Maximilian Sebald, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2002.

À la suite d'une carrière de baryton, Louis-Jacques Rondeleux (1923-2000) enseigne la voix auprès de Maurice Béjart à l'École Mudra à Bruxelles puis, pendant une quinzaine d'années, au Conservatoire national d'Art dramatique à Paris. Il use d'une métaphore éclairante pour signifier l'incontournable travail sur la respiration et la disponibilité physique, comme fondement du développement vocal.

Quand nous parlons...

Quand nous parlons, notre corps produit des sons : il fonctionne comme une sorte d'instrument de musique extrêmement perfectionné. Tout instrument de musique comporte trois éléments : un fournisseur primaire d'énergie ; un générateur qui fabrique le son, transformant l'énergie reçue en énergie sonore ; un ou des résonateurs qui transforment le son du générateur. Par exemple, quand on joue de la guitare, le doigt transmet à la corde une certaine énergie mécanique, celle-ci la transforme en énergie sonore et le son émis est amplifié, changé, par la caisse de la guitare agissant comme résonateur. La mécanique vocale, qui est un instrument à vent, est aussi formée de trois parties :

– *un soufflet* : l'appareil respiratoire, qui fournit l'énergie nécessaire au son sous forme de courant aérien ;

– *un générateur sonore* : les cordes vocales ou, pour les consonnes, la langue, les lèvres, les dents,... qui transforme cette énergie aérienne en énergie sonore ;

– *des résonateurs* : pharynx, bouche..., qui amplifient le son.

Trouver sa voix. Petit guide de travail vocal, Jacques Rondeleux, ©
Éditions du Seuil, 1977, n.e., sous le titre : *Trouver sa voix*.
Contrôler sa respiration, enrichir son timbre, élargir son registre vocal,
2004.

Auteur contemporain, fréquemment joué au théâtre, Valère Novarina dit : « J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie. Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide, chercher à en savoir, tous les jours, un peu moins que les machines. » Dans la *Lettre aux acteurs*, le verbe se fait souffle et chair...

Dans le fond du ventre...

Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout. Tout dépenser. Pas garder ses petites réserves, pas avoir peur de s'essouffler. Semble que c'est comme ça qu'on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant, en chute libre. Pas tout couper, tout découper en tranches intelligentes, en tranches intelligibles — comme le veut la diction habituelle française d'aujourd'hui où le travail de l'acteur consiste à découper son texte en salami, à souligner certains mots, les charger d'intentions, à refaire en somme l'exercice de segmentation de la parole qu'on apprend à l'école : phrase découpée en sujet-verbe-complément d'objet, le jeu consistant à chercher le mot important, à souligner un membre de phrase, pour bien montrer qu'on est un bon élève intelligent — alors que, alors que, alors que, la parole forme plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappée irrégulière, à spasmes, à vanne, à flots coupés, à fuite, à pression.

Où c'est qu'il est l'cœur de tout ça ? Est-ce que c'est l'cœur qui pompe, fait circuler tout ça ?... Le cœur de tout ça, il est dans le fond du ventre, dans les muscles du ventre. Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole. Faut pas faire les intelligents, mais mettre les ventres, les dents, les mâchoires au travail.

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*,
Actes Sud, 1986. P.O.L. éditeur, 2007.

Le corps entier dans chaque mouvement

Parallèlement à la chasse aux mauvaises habitudes corporelles et à la redécouverte du corps et d'une respiration libre, les pédagogues invitent à construire un art de la gestuelle.

« Un geste qui n'impliquerait que la tête passe pour fautif »

L'importance du geste pour un orateur est déjà perceptible dans le fait qu'il peut tout signifier, ou presque, à lui seul, sans paroles. C'est l'évidence : les mains, bien entendu, mais aussi les signes de tête, peuvent manifester la volonté, et cela tient lieu de langage aux muets ; la danse parvient souvent à se faire comprendre et même à émouvoir sans paroles ; à voir la mine ou l'allure de quelqu'un, on peut déduire son état d'esprit ; et même les animaux dépourvus de langage font percevoir colère, joie ou désir de plaire avec les yeux ou avec quelque autre signe physique. Si ces gestes ont un tel pouvoir sur l'esprit, ce n'est du reste pas si étonnant puisqu'après tout ils reposent sur une forme quelconque de mouvement, alors qu'un tableau qui est, lui, muet mais aussi immuable, peut déjà si bien pénétrer les sentiments qu'on a parfois l'impression qu'il fait plus d'effets que la parole elle-même. Inversement, si le geste et la physionomie ne s'accordaient pas avec le discours, si l'on disait des choses tristes avec un air gai ou si l'on disait oui en faisant signe que non, les paroles perdraient leur autorité et même toute crédibilité.

De plus, le geste et le mouvement sont source de bienséance, ce pourquoi Démosthène s'appliquait à mettre en place son action oratoire devant une sorte de grand miroir : même avec l'image inversée que lui renvoyait cette surface, c'est finalement à ses propres yeux qu'il s'en remettait quant à l'effet à obtenir.

Dans l'action oratoire comme dans le corps lui-même, la tête est l'élément le plus important, au regard de la bienséance dont je viens de parler, et surtout au regard de l'expressivité.

La bienséance demande que la tête soit, pour commencer, droite et dans sa position normale, car la tête basse traduit l'humilité, renversée en arrière, l'arrogance, penchée sur le côté, la mollesse, raide et rigide, une sorte de « barbarie » intellectuelle. Dans la suite, elle doit prendre ses mouvements de l'action même, en s'accordant avec le geste, sauf quand on aura à exprimer la réprobation, le recul ou la répulsion — dans ce cas on doit avoir l'air tout à la fois de détourner les yeux de l'objet et de le repousser de la main : « Dieux, écarterez un si grand fléau ! », « Non, je ne suis pas digne d'un tel honneur ! »

Quant à l'expressivité, la tête dispose de bien des ressources, car, outre les mouvements exprimant le consentement, le refus ou l'affirmation, il y en a aussi pour la honte, le doute, l'étonnement ou l'indignation, mouvements que tout le monde reconnaît et utilise. Toutefois, un geste qui n'impliquerait que la tête passe pour fautif, même chez les spécialistes de l'art dramatique.

Quintilien, *op. cit.*, p.18, 36.

La loi de la biomécanique

La loi fondamentale de la biomécanique est très simple : le corps entier participe à chacun de nos mouvements.

Meyerhold, 1937.

Meyerhold (1874-1940) fut élève de Stanislavski au *Théâtre d'Art de Moscou* mais rompit avec sa méthode psychologique au profit de ce qu'il nomma la « biomécanique », une approche purement physique du jeu. Pour autant, cette idée du corps entier dans chaque mouvement, au-delà de la seule biomécanique pourrait

être le principe de tout mouvement sur scène et de tout geste dans l'art oratoire. Un corps connecté, des pieds à la tête, où ça circule. En juin 1939, Meyerhold est arrêté, torturé et contraint d'« avouer » sa culpabilité. Accusé de trotskysme et d'espionnage, il est exécuté en secret le 2 février 1940.

Cette circulation de l'énergie dans le corps retient l'attention de l'homme de théâtre et anthropologue Eugenio Barba qui interroge le fond commun entre les arts de la scène des différentes cultures.

Retenir les énergies nécessaires

Aussi bien dans le Nô que dans le Kabuki existe l'expression *tameru* qui peut être représenté par un idéogramme chinois signifiant « accumuler », ou par un idéogramme japonais signifiant « plier » quelque chose qui est à la fois flexible et résistant, comme une canne de bambou par exemple. *Tameru* indique le fait de retenir, de conserver. D'où le *tamé*, la capacité de retenir les énergies, d'absorber en une action limitée dans l'espace les énergies nécessaires à une action plus ample. Par antonomase, cette capacité devint une façon d'indiquer le talent de l'acteur en général. Pour dire que l'élève a ou n'a pas la présence scénique suffisante, la force suffisante, le maître lui dit qu'il a ou n'a pas le *tamé*.

Eugenio Barba, « Anthropologie théâtrale », in *L'Énergie qui danse, l'art secret de l'acteur*, Bouffonneries n° 32-33, ISTA, Lectoure, France, 1995.

Cette question de l'engagement du corps et de l'énergie, l'écrivain Thomas Bernhard l'évoque de façon romanesque au sujet du pianiste Glenn Gould ; il dévoile ainsi « son secret », une capacité à jouer du piano, non pas de haut en bas, mais de « bas en haut ». Ce détail du mouvement de l'instrumentiste livre aussi un fondement de l'art de la parole : prendre appui dans le sol mais

dans un mouvement continu vers le haut donne une énergie très précise à la voix. Cette question de l'ancrage renvoie encore au mythe d'Antée, l'un des douze travaux d'Hercule. Fils de Gaïa — la Terre — Antée est un demi-dieu comme Hercule. C'est aussi un monstre qui sévit dans le désert de Libye, rapte les voyageurs et collecte leur crâne pour édifier le toit d'un temple. Au début du combat, Hercule manque de perdre et de mourir face au géant Antée. Il se remémore alors un conseil qu'on lui a donné : « Antée tire la force de sa mère ». Hercule soulève alors son adversaire de terre et peut enfin l'étouffer dans ses bras.

François Delsarte (1811-1871) est considéré à bien des égards comme un précurseur. Chanteur à l'origine, il constate ses difficultés à utiliser sa voix et met en place une pédagogie expérimentale et un travail vocal, oratoire et gestuel précis. Sa recherche pratique et spirituelle est une source de la danse moderne mais inspire également un profond renouvellement du travail de l'acteur. Son disciple Steele MacKaye (1842-1894) — cf. *supra* — diffuse ses idées aux États-Unis où lui-même ne s'était jamais rendu. L'élève de MacKaye, Geneviève Stebbins, publia en 1885 un livre intitulé *The Delsarte System of Expression*, qui remporta un très grand succès. Apparaît ainsi un moment important dans l'histoire de la culture américaine, le delbartisme. Le travail de Delsarte inspire les danseurs Isadora Duncan ainsi que Ruth Saint Denis initiée par sa mère aux exercices physiques pensés par le théoricien et chanteur. Rudolf Laban et Frederick Matthias Alexander l'étudièrent également avant de développer leurs propres méthodes. En France, avec le compositeur Jacques Dalcroze, il inspirera toute une filiation de pédagogues de l'acteur qui marqueront le xx^e siècle, comme Jacques Copeau, Étienne Decroux et Jacques Lecoq.

« La liberté des genoux »

Des indications très claires concernant les genoux et les chevilles font partie des consignes que donne Delsarte dans un document présentant des exercices de changement de front (des déplacements avec changement d'orientation). Lors de temps de pause dans le mouvement, apparaissent alors les mentions « assouplissement des genoux » et « assouplissement du tarse (de la cheville) ». Les genoux doivent être détendus, non bloqués, pour permettre leur souplesse et la fluidité des déplacements. Mais ils doivent d'abord être détendus pour que le poids circule de la manière la plus fluide possible dans tout le corps et que les os puissent assurer de manière optimale et sans tension leur rôle de charpente par laquelle le poids « coule ». Delsarte invitait à observer les gestes de l'enfance et à s'en inspirer. Or, la grande majorité des petits enfants ont les genoux droits mais non bloqués quand ils sont debout (...). Les genoux verrouillés, non seulement présentent des risques pour les tendons, les ménisques et les cartilages de cette articulation, mais aussi bloquent la respiration au niveau du diaphragme. On comprend aisément que Delsarte ait été directement intéressé à trouver la position du corps dans la verticalité la plus favorable à une respiration libre et ample, respiration qui est à la base de la pratique du chant.

Par ailleurs, parce qu'elle permet la mobilité du bassin et joue donc un rôle direct sur toute l'organisation de notre verticalité, la position des genoux est intimement associée à l'« équilibre harmonique (ou harmonieux) » (alignement des volumes du corps, ou équilibre des rapports entre bassin, thorax et tête) et à son ajustement lors des transferts de poids. (...)

Une fois la liberté des genoux assurée, le premier exercice pour entrer dans la « sensation du poids » est tout simplement de sentir, d'une part le poids qui « coule » par la charpente osseuse, et d'autre part les réactions de redressement qui lui répondent et qui permettent l'alignement du haut du corps avec le bas du corps.

Franck Waille, *La méthode somatique expressive de François Delsarte*,

© L'Entretiens, 2016.

Étienne Decroux (1898-1992) compte parmi les élèves de Jacques Copeau et apprend auprès de lui dans les années 1920 l'exigence du corps entièrement mobilisé sur scène. Après des débuts comme acteur auprès de Charles Dullin, il consacre sa vie au mime dramatique. Aventure exceptionnelle dans l'histoire du théâtre, il cherche à transposer en Occident les techniques séculaires, d'une finesse et d'une virtuosité sans égal, du théâtre corporel de l'Orient, arts aussi divers que l'Opéra de Pékin, le Kabuki ou encore le théâtre nô japonais. Il aborde son sujet en lui appliquant la méthode cartésienne, en décomposant et en dépliant chaque mouvement, analysé et pratiqué dans chacune de ses inflexions et par degré successif. Il précise les nuances apportées par chaque articulation, par les accents du geste, par chaque déplacement, même infime, du centre de gravité du corps, par translation ou rotation. Il eut comme élèves fameux Jean-Louis Barrault, le mime Marceau ou encore le clown et mime Dimitri. On lui doit encore la création de la marche sur place et de la marche contre le vent qui ont elles-mêmes inspiré la *Moon Walk*, popularisée par Michael Jackson dans les années 1980, avec le même pas glissé mais non statique, allant vers l'arrière.

« Le premier des organes est le tronc »

En ce qui concerne les bras, l'acteur s'en sert mal, ou trop, ou mal et trop. Il s'en sert mal parce que : moins on a de technique, plus elle apparaît grosse. Il s'en sert trop parce que : même dans un corps éduqué, le bras se déplace sans effort, et sans risque surtout. De plus, on l'objective.

Il est d'autres organes capables d'expression. Ils ont même deux vertus que les bras n'ont jamais : puissance et discrétion. Vertus précieuses puisque l'on doit éviter de distraire du discours ou par une abstention du corps qui le démentirait, ou par certaine intervention du corps qui le surchargerait.

Ainsi, l'on accusait l'éducation du corps d'inciter à gesticuler et, par cela, de distraire du discours. Or, nous voyons que c'est le manque d'une telle éducation qui cause l'in-à-propos d'un geste et, lorsque le geste convient, sa puissance distractive du fait de sa fausseté.

Le premier des organes dont, sans grand risque, on peut user est le tronc.

Il est curieux que le tronc soit l'organe préféré du statuaire qui en tire mille et mille nuances et qu'il soit oublié par l'acteur.

Il est curieux que le bras soit peu estimé du statuaire et qu'il soit exposé volontiers par l'acteur.

Le tronc d'acteur à l'instar du tronc d'arbre est un bloc sans tiroirs. Le tronc du statuaire est une fédération dont chaque État est susceptible de mouvements autonomes, limités, mais sensibles : rotation, translation, inclination. Ces États ont pour noms poitrine, ceinture, épaules, bassin. Certains ont des communes, nommées vertèbres et jalouses elles aussi de leurs prérogatives.

À cet empire du tronc, nous ajoutons le cou et la tête. Nous ajoutons les jambes dès qu'elles prolongent le tronc ou sont à son service au lieu d'accomplir pour leur compte telle action éclatante. Enfin, nous ajoutons les bras que l'on vient de discréditer et d'opposer au tronc, à la condition qu'ils prolongent la ligne de force amorcée par le tronc.

Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, 1963.

Pas de doigts volubiles...

Pas de doigts volubiles, pas de phalange qui bat la mesure, mais plutôt le contrôle parfait du torse avec une mâle inclinaison du buste.

Cicéron, *L'Orateur*, 59.

« Les points fixes »

La connaissance des lois du mouvement est indispensable à la création artistique, en particulier dans le domaine du théâtre, et au jeu de l'auteur et de l'acteur qui retransmettent directement la vie en mouvement.

Le mouvement se caractérise par un déplacement en rapport avec l'immobilité. Il ne peut y avoir de mouvement sans point fixe. Tout ce qui bouge est reconnu en fonction d'un élément choisi se référant à l'immobile.

Ainsi, je regarde le vol d'une oie par rapport à l'immobilité de l'étang. Je regarde le battement de ses ailes par rapport à son corps. J'observe le déplacement de son corps de haut en bas en fonction de sa tête immobile.

Je me déplace sur une Terre immobile mais qui tourne sur elle-même et qui évolue autour d'un Soleil fixe qui, à son tour, se déplace avec sa galaxie dans un univers se mouvant à l'infini.

On comprend aisément que l'homme ait besoin de chercher un point fixe dans le ciel pour s'y reconnaître, et qu'il ait besoin d'arrêter le grand vertige même si les différents points fixes, auxquels ils croyaient sincèrement, se révélaient faux à mesure qu'il connaissait mieux l'univers ! Les dieux sont ainsi les points fixes des hommes ; et les points fixes font les lois, même si les hommes y ont participé. Dieu a tellement de travail qu'il faut l'aider... Mais tout bouge et le point fixe avec, si nous le laissons faire ; c'est là l'humour du mouvement.

Si le point fixe situe le déplacement d'un mouvement, le mouvement met en évidence le point fixe. Dans ce qui bouge on ne voit que l'immobile. Cette remarque est d'un grand intérêt dans l'expression dramatique.

Jacques Lecoq, *Le Théâtre du Geste*,
Bordas, 1987.

Le corps spirituel

Connaître et s'appropriier les principes de fonctionnement du corps humain est un préalable à la construction du charisme oratoire. Vient le moment, jamais définitivement acquis, où l'on peut oublier la technique parce qu'elle est engrammée dans la

mémoire corporelle. Une autre exploration de soi-même commence, proprement artistique.

C'est à cette mystérieuse exploration de vous-même, c'est à ce voyage au travers de vous-même que je vous convie. Jusque dans les profondeurs de votre organisme je veux vous faire descendre.

François Delsarte

Jerzy Grotowski (1933-1999) est le fondateur du Théâtre laboratoire de Wrocław. Il travaille sur la voix des origines et l'origine de la voix, dans une ambition artistique, anthropologique et organique.

« Le corps doit être libéré de toute résistance »

L'acteur découvre que la diction qu'il a apprise à l'école de théâtre provoque trop souvent un blocage du larynx. Il doit acquérir la dextérité d'ouvrir son larynx consciemment et de vérifier du dehors s'il est ouvert ou fermé. S'il ne résout pas ses problèmes, son attention sera distraite par les difficultés qu'il ne manquera pas de rencontrer et le processus d'auto-pénétration échouera nécessairement. Si l'acteur est conscient de son corps, il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. Le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser d'exister. Comme pour la voix et la respiration, il ne suffit pas que l'acteur apprenne à utiliser différents résonateurs, à ouvrir son larynx et à sélectionner un certain type de respiration. Il doit apprendre à faire tout cela inconsciemment au cours des phases culminantes de son action et cela, à son tour, est quelque chose qui requiert une nouvelle série d'exercices. Quand il travaille son rôle, il doit apprendre non pas à penser à ajouter des éléments techniques (résonateurs, etc.), mais il doit tendre à éliminer les obstacles concrets sur lesquels il butte (par exemple, la résistance de sa voix).

Il ne s'agit pas de couper les cheveux en quatre. C'est cette différence qui décide. Cela signifie que l'acteur ne possèdera jamais une technique « fermée » permanente, parce qu'à chaque degré de sa recherche de lui-même, à chaque défi, à chaque excès, à chaque barrière surmontée, il rencontrera de nouveaux problèmes techniques à un niveau supérieur. Il devra apprendre à les dépasser aussi, à l'aide de certains exercices de base.

Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traduction française de Claude B. Levenson, L'Âge d'Homme, Paris, 1971.

« La plante du pied comme carte du corps entier »

Le véhicule avec lequel je m'entraîne doit être stable mais surtout flexible pour que le mouvement soit le plus fluide et le parcours de l'énergie le plus clair possible. C'est presque de l'ordre de la méditation. Je souhaite développer une grande conscience de mon corps dans un monde qui nous manipule, nous heurte et nous confond en permanence. Il ne faut pas « maîtriser » le corps, mais l'écouter surtout, et apprendre à vivre avec, apprendre à dénouer tous les nœuds qu'on lui inflige depuis notre plus jeune âge. (...) Ma danse et celle de Damien Jamet, descendent très profondément dans le sol pour rebondir naturellement. L'équilibre réside dans son point de départ dans le sol, mais le corps est en suspension de façon presque permanente. Considérer par exemple la plante du pied comme une carte du corps entier permet de penser différemment la balance, le geste ou le lancement d'une partie du corps. Penser le mouvement en termes non seulement physiques mais économiques offre une possibilité de réguler l'énergie, de la générer même en la recyclant lorsqu'on atteint l'épuisement.

Sidi Larbi Cherkaoui, Rosita Boisseau, Textuel, 2013 (citation, livret de l'Opéra de Paris).

Sidi Larbi Cherkaoui, né à Anvers en 1976, est un danseur et chorégraphe belge néerlandophone de danse contemporaine.

Après des études pour devenir professeur d'éducation physique, comme Jacques Lecoq, Zygmunt Molik (1930-2010) est le responsable du travail vocal au sein du théâtre laboratoire de Grotowski à Wrocław. Il développe une méthode à partir d'un *alphabet du corps* destinée à aider l'apprenant à explorer sa voix en travaillant sur la tonicité et la disponibilité corporelles.

Explorer la voix par le corps

Il y a une trentaine d'actions à partir desquelles il est possible de bâtir une sorte de langage du corps. Il faut apprendre par cœur ces actions puis improviser la vie à partir d'elles, et ceci ensemble, avec les autres. Les élèves qui travaillaient avec moi les apprenaient en deux jours. C'est avec elles, une fois sues par cœur, qu'ils pourront construire des phrases et un discours du corps. C'est ça la vie, bouger en s'appuyant sur ces actions.

Entretien avec Zygmunt Molik, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work*,
Routledge,
traduction française Philippe Burin Desrosiers (à paraître).

Jorge Parente qui transmet aujourd'hui la méthode développée par Molik partout dans le monde, également enseignant à Sciences Po, précise ce qu'est l'alphabet du corps.

Le yoga de la voix

Il s'agit de mouvements organiques qui puisent dans les différentes disciplines corporelles, du Yoga jusqu'à des pratiques et recherches plus récentes comme celles de Delsarte ou même de Decroux. Certaines actions physiques ont également été inventées par Molik dans le contexte très

fécond du Théâtre Laboratoire de Wroclaw ou dans sa continuité. Chaque action est un voyage et conduit l'apprenant vers des zones souvent insoupçonnées de son corps, en termes de sensations, de résonance, de recherche de l'équilibre, dans la création ou la re-création vocale. On peut parler d'un yoga de la voix.

Jorge Parente

Poids...

Poids. Ce qui est pesant et léger provient de ce qui n'a ni pesanteur ni légèreté. Certains pythagoriciens appelaient le vide la matière des corps.

François Delsarte, cité par Frank Waille, *op. cit.*, p. 29, 50, 69.

La forme...

La forme, c'est le fond qui remonte à la surface.

Victor Hugo

Au bout du corps...

Au bout du corps, l'esprit, mais au bout de l'esprit, le corps.

Paul Valéry

L'engagement du corps est une évidence pour l'acteur ou encore pour le journaliste de radio qui sait combien son expressivité vocale dépend de son engagement physique. Le neuroscientifique, en disséquant le phénomène, met en évidence ce que les artistes de la parole éprouvent au quotidien. Une façon de rappeler aussi

combien la posture assise, étrangement respectueuse et contrainte, de l'élève français comme du professionnel effectuant une présentation, chacun coincé derrière une table, va à l'encontre de l'expression orale.

Joindre le geste à la parole

Encore plus intéressante, en vue de la démonstration d'une connexion étroite entre actes manuels et gestes oro-laryngés, est l'expérience, menée par Gentilucci et ses collaborateurs, où les participants étaient mis en présence de deux objets tridimensionnels, un grand et un petit, sur la surface visible desquels figuraient deux symboles, ou deux séries de taches disposées sur la zone même occupée par ces symboles. Les participants devaient saisir les objets, mais, en présence des symboles, ils devaient aussi ouvrir la bouche. L'enregistrement de la cinématique de la main, du bras et de la bouche a montré que, bien que les sujets aient reçu l'instruction d'ouvrir la bouche de la même manière dans toutes les situations prévues par le paradigme expérimental, son ouverture et le pic de vitesse qui lui correspondait augmentaient quand le mouvement de la main était dirigé vers l'objet le plus grand. (...) Ultérieurement, les expérimentateurs ont appliqué la même procédure, mais en invitant les participants à prononcer une syllabe (par exemple GU, GA), au lieu de se borner à ouvrir la bouche. Les syllabes figuraient sur les objets aux endroits mêmes où avaient été tracés les symboles dans l'expérience précédente. Il est apparu que, tant l'ouverture des lèvres que la puissance vocale maximale enregistrée au cours de l'émission des syllabes, étaient supérieures lorsque les sujets saisissaient l'objet le plus grand.

Aussi bien les simples mouvements de la bouche que les synergies oro-laryngées nécessaires pour la syllabation apparaissent donc liés à des gestes manuels ; qui plus est, les actes nécessitant un ample mouvement de la bouche s'appuient sur une organisation neurale commune, laquelle semble représenter pour ainsi dire un des vestiges de ce stade de l'évolution vers le langage où les sons commencèrent à véhiculer des significations grâce la capacité du système buccal et oro-laryngé d'articuler des gestes dotés d'une

valeur descriptive analogue à ceux codés par le système manuel. Du reste, des actes comme saisir avec la main influencent la syllabation également lorsqu'ils ne sont pas exécutés, mais seulement observés. »

Les Neurones miroirs.

Traduit de l'italien par Marlène Raiola.

© 2006, by Giacomo Rizzolatti,

Corrado Sinigaglia. © Odile Jacob, 2008,

2011 pour la traduction française.

Par la pensée, l'homme effectue parfois la séparation du corps et de l'esprit et une différence entre le fond et la forme. S'agissant de l'orateur, il est vital de considérer l'union des deux. Au bout du corps, l'esprit... Intelligence du corps, du grec « Soma ». Le poète et chanteur Jacques Brel ne déclarait-il pas que l'idée de certains mots lorsqu'il composait ses textes, lui venait d'un mouvement de sa main ? Intuition confortée par ce que suggèrent les neurosciences. Si la cartographie cérébrale est loin d'avoir livré tous ses secrets, on sait pourtant que les fonctions cognitives émergent de l'interaction entre de nombreuses zones du cerveau. Le langage, avec l'aire de Wernicke, responsable du lexique des mots et l'aire de Broca, lieu non exclusif de l'énonciation, est lié dans l'histoire du développement des facultés humaines à la gestuelle de la main, à la vision, à l'audition, à la mémoire et aux apprentissages. Lorsqu'il accède à la posture verticale, libérant ses membres supérieurs de la marche à quatre pattes, l'homme fabrique des outils plus précis grâce au maniement subtil du pouce. La verticalité entraîne la descente du larynx de quelques centimètres qui ouvre la voie à la parole articulée. Le poids du cerveau continue à augmenter, des milliards de connexions neuronales se créent. L'homme accède dans ce même temps à la parole conceptuelle et à la palabre qui joint le geste à la parole. L'aire de Wernicke se trouve ainsi à la croisée des chemins des circuits cérébraux de la

vue, de l'audition et de la motricité du corps. Le mouvement oculaire ou la gestuelle sont susceptibles d'affermir la conception, comme l'énonciation et la portée vocale. L'incarnation est l'autre versant de cette intelligence nouvelle. Au bout de l'esprit, le corps.

Chorégraphe révolutionnaire de l'*Après-midi d'un Faune* (1912) et du *Sacre du Printemps* (1913), danseur étoile des ballets russes, Nijinski (1889-1950) fut considéré comme un « dieu de la danse ». Il est aussi en proie à des souffrances et à des psychoses qui prennent de plus en plus de place dans sa vie dans les années qui suivent sa rupture avec Diaghilev (1913). Fin 1917, il revient d'une tournée en Amérique centrale, la dernière de sa carrière. Son comportement est perçu comme de plus en plus incohérent, agressif et exalté. En villégiature à Saint Moritz, il prend des notes dans ce qui deviendra ses *Cahiers*, sans doute du 19 janvier au 4 mars 1919. Même réputé fou, l'artiste parvient encore à nous dire quelque chose.

« Je sens les mouvements.
Mes mouvements sont simples »

Que l'homme descend du singe, ce n'est pas Nietzsche qui l'a dit, mais Darwin. J'ai demandé à ma femme ce matin parce que j'ai eu pitié de Nietzsche. J'aime Nietzsche. Il ne me comprendra pas, car il pense. Darwin est un savant. Ma femme m'a dit qu'il écrivait des choses savantes en français, ça s'appelle *l'Histoire de la nature*. La nature de Darwin est inventée. La nature est la vie, et la vie est la nature. Je comprends la nature, car je sens la nature. La nature me ressent. La nature est Dieu, je suis la nature. Je n'aime pas la nature inventée. Ma nature est vivante. Je suis vivant. Je connais des gens qui ne comprennent pas la nature. La nature est une chose superbe. Ma nature est superbe. Je sais qu'on me dira que moi aussi j'étudie. Mais j'étudie la nature d'après le sentiment. Mes sentiments

sont grands, c'est pourquoi je sais sans étudier ce que c'est que la nature. La nature est la vie. La vie est la nature. Le singe est la nature. L'homme est la nature. Le singe n'est pas la nature de l'homme. Je ne suis pas le singe en l'homme. Le singe est dieu dans la nature, car il ressent les mouvements. Je sens les mouvements. Mes mouvements sont simples. Les mouvements du singe sont compliqués. Le singe est bête. Je suis bête, mais je suis doué de raison. Je suis un être doué de raison, et le singe n'est pas doué de raison. Je crois que le singe descend de l'arbre, et l'homme de Dieu. Dieu n'est pas le singe. L'homme est Dieu. L'homme a des mains, et le singe aussi. Je sais que par les matières organiques, l'homme ressemble au singe, mais par celles de l'esprit, il ne lui ressemble pas. Ils pensent que je ne comprends pas ce qu'ils disent en hongrois. J'écris, et en même temps, j'écoute leur conversation. Mes écrits ne m'empêchent pas de penser à autre chose. Je suis un homme avec du sentiment, c'est pourquoi je sens la langue hongroise. J'ai vécu chez la mère de ma femme pendant la guerre. J'ai compris la guerre, car je faisais la guerre à la mère de ma femme. J'ai voulu entrer dans un restaurant, mais une force intérieure m'a retenu. J'appelle force intérieure le sentiment. Je me suis arrêté net, comme cloué sur place, devant un petit restaurant fréquenté par des ouvriers. Je pensais y entrer, mais j'avais peur de les gêner, car je ne suis pas un ouvrier. Les ouvriers font les mêmes choses que les riches. Je voulais écrire sur la mère de ma femme, et j'ai commencé à écrire sur le restaurant des ouvriers. J'aime le peuple ouvrier. Les ouvriers ressentent plus que les riches. Un ouvrier, c'est la même chose qu'un riche, la différence, c'est qu'il a peu d'argent.

Nijinski, *Cahiers* (version non expurgée),
traduit du russe par Christian Dumais-Lvowski et Galina Pogojeva, Actes
Sud, Arles, 1995.

L'orateur, auteur et interprète de son personnage public

Dans l'art oratoire, il y a l'art. L'orateur est un artiste. En prenant appui sur une conscience corporelle fine, en relation avec l'espace et l'auditoire, il est libre pour développer son charisme.

Regard sur Barack Obama :

« Quelque chose d'érotique »

Je ne me lasse pas de revoir, sur le Net, les discours politiques. Il n'y a rien de plus fascinant. Ils comptent parmi les actes les plus achevés de la culture orale mais ils sont, en fait, des monuments de la culture écrite. Alors je me suis abîmé les yeux à visionner ceux d'Obama. Voilà donc ma rencontre.

Elle n'est pas originale. Mais elle est répétable grâce à la capacité indéfinie du Web de me mettre en contact avec ces morceaux d'éloquence que le surdoué de la Maison-Blanche a produits, au fil de son tour d'Amérique. On avait oublié, sous l'ère Bush, que l'Amérique était le pays où la parole fait spectacle. Sans doute parce que, dans une démocratie dont l'idée mère, comme dit Tocqueville, est « l'égalité de conditions », il n'y a pas d'autre moyen de construire de l'autorité. Dans ce conciliabule de tous avec tous, seule vaut la raison — et surtout la manière de l'exprimer !

Comment décrire celle d'Obama ? C'est un sourire. Une langue. Un corps. Et surtout une main ! Regardez-la. Longue aux doigts fins. Voilà qu'elle se lève, avec la pensée, le pouce joint à l'index, les autres doigts repliés. L'idée s'y tient, bien tenue à la jointure de cette subtile tenaille. C'est presque gênant. Car une fois aperçue cette élégante ouvrière de la parole, on finit bientôt par ne plus voir qu'elle. Les discours sont cette main. Ce geste souple. Toujours le même. Mélange de saisie et de caresse. Il y a quelque chose d'érotique, vraiment, dans le rapport d'Obama avec son auditoire.

Et cette « touche » unique varie selon que l'on a devant soi, l'Obama juriste, l'Obama tribun, l'Obama prédicateur. Miracle de la multiplication des voix. Un seul corps, mais plusieurs orateurs qui se succèdent en un morphing continu. Ou se superposent — comme dans ces portraits photographiques qui surimpriment plusieurs figures. L'éloquence de barreau d'abord. Obama est homme de droit, rompu à l'analyse de « cas » — celui du vieil homme noir dans un caucus du sud (discours de

Philadelphie) ou celui de la vieille dame noire de 106 ans (discours de Chicago). Avec sa tête mue par un permanent mouvement de tourelle, Obama donne le sentiment de vouloir accrocher sur son sonar non pas la foule, mais le regard de chacun dans la foule, comme s'il s'agissait d'un banc de jurés à convaincre.

L'éloquence de tribune. Obama, à cet égard, est l'héritier des *founding fathers* — les John Adams, Jefferson, Lincoln — auxquels il emprunte, dans l'excellence intellectuelle, quelque chose de l'austérité puritaine. L'éloquence de chaire enfin. Obama a fréquenté les *black church* et connaît le talent singulier, musical, des prêches de pasteurs noirs. Parole-chant, parole-prière suscitant l'émotion collective. Rien de tel chez l'actuel locataire de la Maison-Blanche, dont le discours paraît en comparaison peu marqué, mais dont la construction ménage toujours la clause liturgique du « *yes we can* », lancé par l'officiant et repris par l'assemblée.

Thierry Grillet, « Obama l'orateur :
une gestuelle qui en dit long »,
Revue de la Bibliothèque nationale de France, n° 48, Les archives de la
parole.

Dans le contexte français, Christiane Taubira présente des qualités oratoires rares portées par un amour de la langue et une capacité à incarner le propos, comme dans cette réponse au député Éric Ciotti. Celui-ci l'a interpellée à l'Assemblée nationale sur la Justice des mineurs. La représentante du gouvernement choisit l'humour.

« Si c'était du temps de ma fringante jeunesse... »

J'avoue que malgré toutes ces années passées, vous conservez pour moi quelque chose de mystérieux. Je me demande, je me demande si lorsque vous affirmez certaines choses, vous y croyez vraiment. Alors si c'était du temps de ma fringante jeunesse, j'aurais supposé un sentiment contrarié

(rires / applaudissements). Mais cet hémicycle tout entier a déjà constaté à quel point je vous obsède, dans toute votre expression publique avec une constance qui appelle quand même l'admiration.

Christiane Taubira, réponse à Éric Ciotti, Assemblée nationale, 23 juin 2015.

Outre la spiritualité du trait, ce qui retient l'attention est la diction particulière employée par l'oratrice. La vitesse d'élocution moyenne est très basse, cent trente-cinq mots par minute. On n'éprouve pourtant aucun ennui à l'écouter. Pourquoi ? Christiane Taubira utilise, sur un fond de musicalité créole, une succession d'accélération et de ralentissements et ainsi d'une grande variété de tempo, allant jusqu'à la diérèse sur « mystéri-eux ». Transcrit en distinguant les syllabes longues (en gras) et les brèves, et en indiquant les ralentissements et les silences par /, l'élocution donne ceci :

J'avoue que / malgré toutes ces années passées /, vous conservez pour moi quelque chose de mystéri-eux. / Je me demande /, je me demande si / lorsque vous affirmez certaines choses /, vous y croyez vraiment. Alors si c'était du temps de ma fringante jeunesse, j'aurais supposé un sentiment contrarié. Mais / cet hémicycle tout entier a déjà constaté à quel point /je / vous / obsède /, dans toute votre expression publique avec une constance / qui appelle quand même l'admiration.

Par la musicalité de la langue, Christiane Taubira fait chatoyer le cerveau de l'auditeur. Elle est également branchée sur l'auditoire. Génie de l'improvisation ? Il semblerait qu'elle ait testé avant la séance son trait d'humour devant des militants. La repartie serait donc préparée. C'est ce qui permet à l'oratrice de travailler dans l'instant sur l'essentiel, ce qui donne la vie du discours, les qualités de nuances et de contrastes. Comme indiqué en exergue, Churchill

disait, « Mes meilleures improvisations sont celles que j'ai le plus préparées ». Adage de l'orateur de génie.

Une fois les fondamentaux en place, le style devient à la fois une question de règles, une affaire d'individualité, un choix effectué en contexte.

« L'élégance de l'acteur »

Mon dernier mot, ici comme ailleurs, sera forcément pour rappeler qu'il faut avant tout faire triompher la mesure. Ce n'est pas un comédien que je veux, en effet, mais un orateur. On s'abstiendra donc de rechercher toute l'expressivité dont le geste est susceptible et d'abuser des ponctuations, effets de rythmes et élans affectifs propres à la parole. S'il faut dire en scène : « Que dois-je donc faire ? Je n'irai pas, même maintenant qu'on me demande spontanément ? Ou plutôt dois-je me forcer à ne plus endurer les outrages des courtisanes ? », un acteur ajoutera des pauses d'hésitation, des inflexions vocales, des mouvements variés des mains, d'autres de la tête. Mais le discours a un autre goût et ne veut pas trop d'épices : c'est un acte, pas une imitation. Aussi a-t-on raison de critiquer une énonciation grimacière, qui abuse des gesticulations et qui sautille en changeant de ton, une action « laborieuse », selon le mot des Grecs, justement repris par nos Anciens, ainsi que le rapporte Popilius Laenas.

Ainsi, donc, ici comme partout, Cicéron avait donné les meilleurs conseils, ceux de *L'Orateur* que j'ai cités plus haut (et il dit la même chose dans le Brutus à propos d'Antoine). Mais aujourd'hui on a admis une action oratoire un peu plus active ; on n'en veut point d'autre, et sans doute convient-elle bien dans certaines parties ; mais il faut la renfermer dans de strictes limites, si l'on ne veut pas, en visant l'élégance de l'acteur, perdre l'autorité de l'homme de bien et de poids.

Quintilien, *Institution Oratoire*,
op. cit., p. 18, 36, 63.

Le lion Mirabeau Paris, novembre 1821

Mêlé par les désordres et les hasards de sa vie aux plus grands événements et à l'existence des repris de justice, des ravisseurs et des aventuriers, Mirabeau, tribun de l'aristocratie, député de la démocratie, avait du Gracchus et du don Juan, du Catilina et du Gusman d'Alfarache, du cardinal de Richelieu et du cardinal de Retz, du roué de la Régence et du sauvage de la Révolution ; il avait de plus du *Mirabeau*, famille florentine exilée, qui gardait quelque chose de ces palais armés et de ces grands factieux célébrés par Dante ; famille naturalisée française, où l'esprit républicain du moyen âge de l'Italie et l'esprit féodal de notre moyen âge se trouvaient réunis dans une succession d'hommes extraordinaires.

La laideur de Mirabeau, appliquée sur le fond de beauté particulière à sa race, produisait une sorte de puissante figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange, compatriote des *Arrighetti*. Les sillons creusés par la petite-vérole sur le visage de l'orateur, avaient plutôt l'air d'escarres laissées par la flamme. La nature semblait avoir moulé sa tête pour l'empire ou pour le gibet, taillé ses bras pour étreindre une nation ou pour enlever une femme. Quand il secouait sa crinière en regardant le peuple, il l'arrêtait ; quand il levait sa patte et montrait ses ongles, la plèbe courait furieuse. Au milieu de l'effroyable désordre d'une séance, je l'ai vu à la tribune, sombre, laid et immobile : il rappelait le chaos de Milton, impassible et sans forme au centre de sa confusion.

Mirabeau tenait de son père et de son oncle qui, comme Saint-Simon, écrivaient à la diable des pages immortelles. On lui fournissait des discours pour la tribune : il en prenait ce que son esprit pouvait amalgamer à sa propre substance. S'il les adoptait en entier, il les débitait mal ; on s'apercevait qu'ils n'étaient pas de lui par des mots qu'il y mêlait d'aventure, et qui le révélaient. Il tirait son énergie de ses vices ; ces vices ne naissaient pas d'un tempérament frigide, ils portaient sur des passions profondes, brûlantes, orageuses. Le cynisme des mœurs ramène dans la société, en annihilant le sens moral, une sorte de barbares ; ces barbares de la civilisation, propres à détruire comme les Goths, n'ont pas la puissance

de fonder comme eux : ceux-ci étaient les énormes enfants d'une nature vierge, ceux-là sont les avortons monstrueux d'une nature dépravée.

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*.

« L'orateur du style simple passe pour un sage »

Mais si l'orateur auquel nous attribuons la première place — ce personnage grave, impétueux et enflammé — est exclusivement orienté vers le sublime par sa nature, ses études et ses goûts, s'il n'a pas tempéré sa faconde par les deux autres styles, il mérite le plus grand mépris. L'orateur du style simple passe pour un sage par la finesse et la pertinence de ses propos de vieux routier ; celui du style tempéré est agréable ; mais l'orateur sublime, s'il ne connaît pas d'autres tons, passe presque pour un fou. Celui qui se met à embraser les esprits sans y avoir préparé l'auditoire, qui ne peut rien dire tranquillement, posément, qui ne sait distribuer, définir, nuancer, plaisanter — à plus forte raison quand certaines causes l'exigent, totalement ou partiellement — fait l'effet d'un aliéné parmi des gens sensés, d'un frénétique pris de vin parmi des gens à jeun.

Quel est-il donc (l'homme éloquent) ? En deux mots : c'est celui qui sait employer le style simple pour disserter sur les sujets insignifiants, le sublime pour aborder les grands problèmes, et le tempéré pour traiter des questions les moins élevées.

Cicéron, *L'Orateur idéal*, traduit du latin, préfacé et annoté par Nicolas Waquet, © Éditions Payot & Rivages / Petite Bibliothèque Rivages.

Le style simple a aussi ses vertus s'il est appliqué à un sujet dramatique. Une illustration en est donnée par ce discours de François Mitterrand prononcé en janvier 1995. Un de ses proches me confia : « On redoutait lorsque le Président de la République partit pour la tribune de Strasbourg qu'il n'y parvienne pas

physiquement ». Il était très atteint par la maladie et l'on se demandait en coulisse, et à demi-mots dans la presse, s'il irait jusqu'à la fin de son mandat, cinq mois plus tard. La formule, « C'est sans doute un de mes derniers actes publics » dit sans fard la valeur testamentaire de la parole.

Ce qui impressionne dans ce passage final qu'on peut encore visionner sur le web, c'est la « sueur sacrée de l'orateur » dont parlait Démosthène, cette énergie redoutable jusqu'au dernier instant. L'homme public a déjà un pied dans la tombe, mais l'on ne sent ni la fatigue, ni la vieillesse, ni la maladie.

Il y a cette parole simple et dépouillée, qui semble naître dans l'instant, sur le ton de la confiance, à l'issue d'un discours pourtant long de soixante-quinze minutes, pour partager les vérités dramatiques d'une génération qui a traversé les deux guerres européennes et mondiales, qui a frayed avec cette tentation européenne du suicide. Un art consommé de l'orateur qui use des silences et de toute sa palette vocale, qui prend appui sans discontinu sur son avant-bras droit posé sur le pupitre parce que son corps sinon ne pourrait plus le soutenir, mais donne un air de familiarité et de coin du feu à tout cela, alors que la mort est en lui, se donne le luxe d'un engagement du bassin et du tronc, joue de son bras et de sa main gauche, tantôt vers lui comme pour en faire jaillir l'intimité, tantôt tendue ouverte vers l'auditoire, comme en offrande, tissant l'air de rien sa relation avec la salle, un coude sur le pupitre, tout en orchestrant en maestro ses réactions.

La sueur sacrée de l'orateur

Il se trouve que les hasards de la vie ont voulu que je naisse pendant la Première Guerre mondiale et que je fasse la Seconde. J'ai donc vécu mon enfance dans l'ambiance de familles déchirées qui toutes pleuraient des

morts et qui entretenaient une rancune et parfois une haine contre l'ennemi de la veille. L'ennemi traditionnel ! Mais, Mesdames et Messieurs, nous en avons changé de siècle en siècle ! Les traditions ont toujours changé. J'ai déjà eu l'occasion de vous dire que la France avait combattu tous les pays d'Europe, à l'exception du Danemark, on se demande pourquoi ! Mais, ma génération achève son cours, ce sont ses derniers actes, c'est l'un de mes derniers actes publics. Il faut donc absolument transmettre. Vous êtes vous-mêmes nombreux à garder l'enseignement de vos pères, à avoir éprouvé les blessures de vos pays, à avoir connu le chagrin, la douleur des séparations, la présence de la mort, tout simplement par l'inimitié des hommes d'Europe entre eux. Il faut transmettre, non pas cette haine, mais au contraire la chance des réconciliations que nous devons, il faut le dire, à ceux qui dès 1944-1945, eux-mêmes ensanglantés, déchirés dans leur vie personnelle le plus souvent, ont eu l'audace de concevoir ce que pourrait être un avenir plus radieux qui serait fondé sur la réconciliation et sur la paix. C'est ce que nous avons fait.

Je n'ai pas acquis ma propre conviction comme cela, par hasard. Je ne l'ai pas acquise dans les camps allemands où j'étais prisonnier, ou dans un pays qui était lui-même occupé comme beaucoup. Mais je me souviens que dans une famille où l'on pratiquait des vertus d'humanité et de bienveillance, tout de même, lorsque l'on parlait des Allemands, on en parlait avec animosité.

Je m'en suis rendu compte, lorsque j'étais prisonnier, en cours d'évasion. J'ai rencontré des Allemands et puis j'ai vécu quelques temps en Bade-Wurtemberg dans une prison, et les gens qui étaient là, les Allemands avec lesquels je parlais, je me suis aperçu qu'ils aimaient mieux la France que nous n'aimions l'Allemagne. Je dis cela sans vouloir accabler mon pays, qui n'est pas le plus nationaliste loin de là, mais pour faire comprendre que chacun a vu le monde de l'endroit où il se trouvait, et ce point de vue était généralement déformant. Il faut vaincre ses préjugés.

Ce que je vous demande là est presque impossible, car il faut vaincre notre histoire et pourtant si on ne la vainc pas, il faut savoir qu'une règle s'imposera, Mesdames et Messieurs : le nationalisme, c'est la guerre ! La guerre ce n'est pas seulement le passé, cela peut être notre avenir, et c'est vous, Mesdames et Messieurs les députés, qui êtes désormais les gardiens

de notre paix, de notre sécurité et de cet avenir. (*Standing ovation des parlementaires*)

Discours de François Mitterrand,
Président de la République française au Parlement européen à Strasbourg le
17 janvier 1995 (Source : *Vie publique*).

Moment 2

« Si vous avez quelque chose à dire » *Choisir ses mots*

Introduction

D'Obama à Trump, de Hollande à Macron : une question d'éducation

Obama orateur, c'est l'histoire en mouvement, l'incarnation du rêve américain, comme il le déclare lui-même dans une formule lapidaire lors de la campagne de 2008, « Je suis le petit-fils d'un valet de ferme kenyan, domestique des Anglais ». C'est l'intensité spirituelle et le précipité dramatique d'un homme qui se libère de ses déterminismes. Le *non finito* de Michel-Ange, lorsque le spectateur peut s'identifier à la sculpture de marbre la plus fine et polie surgissant du bloc brut et organique. L'esclave se libère de la matière, l'orateur de son discours, et se branche sur son auditoire. La prise de parole en public est une incarnation, un acte charnel et une interaction.

Donald Trump en fait une interprétation bien à lui. Avec une pleine conscience corporelle en dépit de son âge et de sa corpulence, le catcheur de la politique a choisi la paume ouverte

vers le public comme signature de sa gestuelle, cette main qui souligne à l'envie : « Je n'ai rien à cacher », « Je dis les choses cash ». Et pour maximiser les chances d'être bien compris, l'orateur a érigé en système de communication la simplicité du lexique et de la syntaxe. Des experts ont analysé pour le *Boston Globe* les discours des candidats à la Présidence des États-Unis en 2016. Ils en concluent qu'il faut être d'un niveau d'études équivalent à la Seconde pour comprendre Bernie Sanders, à la fin de la Cinquième pour Hillary Clinton, au CM1 pour Trump. Le milliardaire ne rompt pas avec les codes pour rompre avec les codes, mais pour en finir avec l'entre-soi du discours. Il a montré jusqu'à quel point il était audible et de quelle façon sa stratégie de communication était efficace. On peut condamner les populistes. Leur laisser le monopole de la simplicité, c'est leur abandonner le pouvoir d'être compris par le plus grand nombre, puis le pouvoir.

Si de l'autre côté de l'Atlantique, François Hollande fut moins charismatique qu'Obama ou Trump, ce fut aussi en raison du corps, l'instrument oratoire, le seul, l'unique, l'indépassable. Et de l'usage qu'il en a eu. C'est parce qu'il a prétendu l'ignorer que François Hollande n'a pas su développer un charisme à sa mesure et à celle de ses fonctions. Le discours du Bourget, lors de la campagne pour la présidentielle, en janvier 2012 laissait pourtant poindre un tribun potentiel, preuve s'il en faut que le travail et l'entraînement ouvrent à tous les possibles. La différence entre Obama et Hollande, c'est la conscience que l'un a de son corps, connecté, présent des pieds à la tête dans chaque mouvement de lui-même, c'est l'ignorance ou le mépris qu'en a l'autre. Mais le corps est un amant cruel qui se venge de celui qui le délaisse. Hollande, tout à ses mouvements saccadés et répétitifs de la tête et des épaules, allant vers le bas alors qu'il veut parler de la « reprise au coin de la rue », une tête et des bras comme séparés du tronc, fait figure d'orateur au corps

fantôme, dépourvu de centre de gravité, aux gestes de pantin, la voix victime d'oscillations impromptues vers les aigus plutôt que guidant des variations mélodiques subtiles, sans surprise et monotone jusque dans ses soubresauts, « normal » dans sa raideur, tout en restant complexe et abstrait dans sa sémantique, au total abandonné par le charisme.

Il est le produit normalisé d'un système éducatif français où l'on prétend apprendre à « lire, écrire, compter », mais non à prendre la parole en public. Où l'on préfère assujettir un enfant à des milliers d'heures de mathématiques, de l'âge de 5 ans jusqu'au bac, sans produire pour autant des mathématiciens, mais où l'on dédaigne donner aux élèves — et aux enseignants — la dizaine d'heures de formation fondamentale qui ferait de chacun d'eux un orateur.

Voilà la vérité. Comme le corps est premier dans l'art de la parole, chacun peut s'en construire le talent, en moitié moins de temps qu'il n'en faut pour apprendre à conduire une automobile. Une dizaine d'heures... la suite, comme pour la voiture, est affaire de pratique, de réflexe et de plaisir. Voilà l'ironie. Avec François Hollande, la France qui pourrait être un peuple d'oratrices et d'orateurs, n'en trouvait même plus une, même plus un, pour la représenter et l'incarner. Avec Emmanuel Macron, l'espoir de l'éloquence renaît.

Chez ce dernier, il y a depuis le début de son mandat, une direction, la clarté et la force du message, l'Europe. Il y a à l'international, par exemple dans le discours devant les Nations unies, le 19 septembre 2017, le combat pour le respect des accords et la défense du multilatéralisme. Il y a la volonté d'incarner le message. Mais il y a encore une hésitation de la forme. Tantôt le chef d'État se risque à un acte authentiquement oratoire, en prise avec son auditoire, lorsqu'il évoque l'aide au développement, l'Éducation, les enjeux communs ; tantôt et le plus souvent, il lit

son propos comme s'il s'agissait encore de partager une dissertation à la française avec cette manie — qui était celle aussi de François Hollande — d'aller chercher du regard sur sa feuille le début de la phrase suivante au lieu d'accompagner la pensée qu'il vient d'énoncer dans le cerveau de son auditeur. Or que l'orateur choisisse le papier ou le prompteur pour seconder sa mémoire, il doit s'il veut être dans l'art, donner la priorité au public. C'est ce qu'ont incorporé les présidents américains. Emmanuel Macron a beau offrir sa place au *storytelling*, à Bana, réfugiée d'Alep, à Ousmane de Gao, à Kouamé, à Jules, à une certaine écriture de l'oralité, l'homme résiste à l'instant oratoire qu'il semble pourtant appeler de ses vœux. Pour dire tout ce qu'il avait à dire, avec une relation organique à l'auditoire, pour insuffler une rythmique variée et une musique à son discours, il lui aurait fallu, pour le même texte, sept à dix minutes de plus. Au lieu de cela, il ne parvient pas à se libérer tout à fait de ce qu'il va dire, et reste enchaîné à des séquences rythmiques ternes et démonstratives dans leur répétition.

Le martèlement est à la gestuelle ce que le « heu » et le « bah » sont à l'énonciation, non seulement des parasites, mais le symptôme d'un stress mal maîtrisé et l'expression d'une respiration insuffisamment libre. Le 19 septembre à New York, Emmanuel Macron ne délivre pas moins de sept cents martèlements des épaules et de la tête en trente-cinq minutes, un sempiternel mouvement descendant toutes les trois secondes qui va jusqu'au coup de menton. Bientôt rejoint par le martèlement de la main. Et comme le micro a capté de surcroît et comme par malice le bruit mat et malencontreux du tapotement des doigts sur le pupitre, la scorie visuelle se double plus d'une centaine de fois d'un parasitage sonore.

Chez Macron, leader au parcours déjà prodigieux, l'incarnation n'a pas encore déployé toute sa puissance, prisonnière qu'elle est

d'habitudes corporelles anciennes, un hyper contrôle de la tête sur le corps au lieu du lâcher prise, d'une éducation à la française où l'on transcrit l'écrit à l'oral sans prendre en compte tout ce que l'oralité veut dire. C'est la sculpture de Michel-Ange inversée. Le tellurique peine à surgir du policé, du cérébral, du techno. Au risque de l'entre-soi.

Prenez votre temps ; exposez bien votre affaire. Si vous avez quelque chose à dire, on vous écoutera.

Henry Chaplin, cité par Winston Churchill.

Composer

Le bon discours propose un voyage, avec un début et une fin, une direction et un objectif.

Il n'est de vérité au théâtre que ce qui commence et ce qui finit.

Louis Jouvet

« L'orateur doit considérer trois choses : ce qu'il dit, dans quel ordre et de quelle façon il le dit. »

« L'orateur composera son exorde comme un beau vestibule ouvrant sur la cause par des accès lumineux ; une fois qu'il se sera emparé des esprits dès le premier assaut, il établira sa position, réfutera et esquivera les objections de son adversaire ; il placera au début et à la fin les arguments les plus solides et mettra les plus faibles au milieu. »

« La langue des philosophes est en effet douce et académique ; elle ne connaît ni les mots ni les traits qui galvanisent les foules ; elle s'affranchit de la servitude des rythmes ; elle ignore la colère, la haine, la violence, le pathos et la ruse ; elle ressemble à une vierge chaste, pudique et réservée.

C'est donc plus une discussion qu'un discours. Et bien que toute parole soit discours, ce nom ne s'applique vraiment qu'au langage de l'orateur. »

Cicéron, *L'Orateur*, *op. cit.*, p. 95.

Pour moi, la chanson est un dessin. Les lignes, ce sont les mots. Les couleurs sont les harmonies, les volumes représentent la ligne musicale.

Jacques Brel, *Europe 1*, 13 juin 1962.

La rhétorique est utile, parce que le vrai et le juste ayant une plus grande force naturelle que leurs contraires, si les jugements ne sont pas rendus comme il conviendrait, c'est nécessairement par leur seule faute que les plaideurs ont le dessous. Leur ignorance mérite donc le blâme.

Aristote, *La Rhétorique*

Le texte contient en lui la force de fuir infiniment la parole grégaire (celle qui s'agrège), quand bien même elle cherche à se reconstituer en lui.

Leçons, Roland Barthes,
© Éditions du Seuil, 1978.

Toute théorie est un programme de perception. La subversion hérétique exploite la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde.

Ce que parler veut dire,
Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 33.

Lexique

Le romancier, le politique et le sociologue invitent à comprendre la matrice du pouvoir et sa mise en mots.

De Gaulle :
« Un temps de défi et de crête »

Ou l'écriture est tendue vers l'action, ronflante, galvanisée — c'est celle des discours —, ou elle surgit dans ce temps du désenchantement qui survient lorsque le pouvoir, et donc la possibilité de l'action, s'échappe. Ce sont les premières heures au pavillon de Marly, en 1946, après le départ de la rue Saint-Dominique. Ce sont les heures vacantes et mélancoliques d'Irlande au printemps de 1969. Une mue s'opère alors, le général acteur se convertit en mémorialiste et en archichronographe, la masse épaisse des souvenirs et de faits s'offre à la plume, à ses emballements, ses envolées, ses cadences ternaires. Car on sent chez de Gaulle la longue fréquentation des Latins, de leur solide charpente syntaxique, des maîtres du théâtre classique, des rhéteurs funèbres, de Chateaubriand et de Vigny. Et pourtant de Gaulle a un style qui n'est pas le seul fait de la cadence, de la hauteur ou de la matière qu'il brasse, mais qui tient à une énergie, une clarté, une sûreté, celles de celui qui pose les événements devant l'Histoire. Chaque fois, l'acteur donne sa version des faits, la seule, la vraie, il ne saurait y en avoir d'autres, c'est cela l'écriture politique, une manière de fixer la vérité. Dès lors l'écriture participe à la consolidation du mythe, elle sert une image qui ne peut être qu'exemplaire et glorieuse, elle fouille, elle cisèle, dans un vide, dans un deuil — celui de l'action disparue.

Rien ne plaît plus à de Gaulle que le service de l'État, la faculté d'organiser, de décider, de se dresser contre les événements à la tournure maligne, rien ne lui plaît plus que d'écrire alors, pour promulguer, pour haranguer, pour manifester une présence et une volonté qui sont les premières qualités du politique. L'autre écriture, celle qui naît dans la froidure humide de Marly et se prolongera pendant des heures dans le belvédère silencieux de Colombey, est fille de la mélancolie et du silence.

Elle n'a plus de prise sur les choses. Elle n'est pas destinée à être mise en bouche et proférée. Elle est comme une macération muette, la quête d'un décompte juste, elle vise à retrouver dans le brouillard des impressions la ligne nette de ce qui est advenu. Et cette conscience subite de la plénitude et de l'intensité de l'action ajoute à la mélancolie, à *la tristesse* — mot gaullien — de celui qui change le souvenir d'un temps de défi et de crête en agencement régulier de petits signes noirs.

Philippe Le Guillou,
Stèles à de Gaulle, © Éditions Gallimard, 2000.

« Faire campagne »

Il existe trois choses pour forcer la sympathie et pousser les hommes à faire campagne : la reconnaissance pour services rendus, l'espérance et l'inclination naturelle. Il faut donc cerner les moyens susceptibles de faire naître chacun de ces sentiments.

Les hommes trouvent dans les faveurs les plus intimes une raison suffisante pour faire campagne. À plus forte raison, comment ceux qui te doivent leur salut ne comprendraient-ils pas qu'à moins de s'acquitter aujourd'hui de leur dette ils n'auront jamais plus l'estime de personne ? Cependant, il faut les solliciter, les amener à l'idée que, si jusque-là ils sont restés nos obligés, nous pourrions bien devenir les leurs à notre tour. Quant à ceux que l'on tient par l'espérance, race plus zélée encore, et de meilleur service, veille à ce qu'ils aient l'impression que ton concours leur est d'ores et déjà acquis, et à ce qu'ils comprennent qu'en matière de services rendus tu es un observateur diligent : que tu sais parfaitement discerner et reconnaître leur qualité ainsi que leur origine.

Venons-en à la troisième catégorie, celle des dévouements spontanés : il va falloir leur donner des bases solides en multipliant les témoignages de reconnaissance, en adaptant ton discours aux raisons pour lesquelles on a, selon toi, de la sympathie pour ta personne — en témoignant en retour une égale sympathie —, et en faisant espérer qu'une telle amitié pourra déboucher sur des relations d'intimité.

Dans les trois cas, juge, pèse les possibilités de chacun afin de savoir dans quelle mesure il le faut cultiver, ce que tu peux en attendre et en exiger. Il y a en effet des gens influents dans leur quartier ou leur municipe, des hommes actifs, aisés, qui, même s'ils n'ont encore jamais tiré parti de cette influence, peuvent facilement, et dans l'instant, se mobiliser pour des hommes dont ils sont les obligés, ou envers qui ils sont disposés. Les hommes de ce type, il les faut cultiver de manière qu'ils comprennent que tu sais ce que tu peux attendre de chacun d'eux, que tu sais apprécier la valeur des services, et que tu n'oublies jamais ceux qui les ont rendus. En revanche, il en est d'autres, des incapables ou des gens détestés même dans leur propre tribu, qui n'ont ni l'intelligence, ni les capacités qu'il faut pour se mettre d'emblée à l'ouvrage : ceux-là, efforce-toi de les reconnaître et ne fonde pas sur eux des espoirs sans rapport avec l'appui qu'ils pourraient t'apporter.

Bien sûr on peut compter, déjà sur le rempart des amitiés anciennes et sûres, mais, pendant la campagne proprement dite, on peut en acquérir en grand nombre, et de fort utiles. Au milieu des ennuis qu'elle t'apporte, une campagne présente au moins cet avantage : tu peux sans problème — chose impensable en temps ordinaire — te lier avec qui bon te semble ; avec des gens dont il paraîtrait absurde, en d'autres moments, de rechercher le contact. Si, au cours de la campagne, tu ne t'appliques pas à favoriser de tels contacts, et en grand nombre, tu passeras pour un candidat peu sérieux.

Quintus Cicéron, « Lettre à son frère
Marcus Tullius Cicéron (64 av. notre ère) »,
in *Manuel de campagne électorale*.
Traduit du latin par Jean-Yves Boriaud,
Arléa, 2001.

« Les Dominants »

Ne trouvant rien à redire au monde social tel qu'il est, ils (les dominants) s'efforcent d'imposer universellement, par un discours tout empreint de la simplicité et de la transparence du bon sens, le sentiment d'évidence et de

nécessité que ce monde leur impose ; ayant intérêt au laisser-faire, ils travaillent à annuler la politique dans un discours politique dépolitisé, produit d'un travail de neutralisation ou, mieux, de dénégation, qui vise à restaurer l'état d'innocence originaire de la doxa et qui, étant orienté vers la naturalisation de l'ordre social, emprunte toujours le langage de la nature.

Ce langage politique non marqué politiquement se caractérise par une rhétorique de l'impartialité, marquée par les effets de symétrie, d'équilibre, de juste milieu, et soutenue par un ethos de la bienséance et de la décence, attesté par l'évitement des formes les plus violentes de la polémique, par la discrétion, le respect affiché de l'adversaire, bref, tout ce qui manifeste la dénégation de la lutte politique en tant que lutte. Cette stratégie de la neutralité (éthique) trouve son accomplissement naturel dans la rhétorique de la scientificité.

Ce que parler veut dire, Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 33, 109.

Dès qu'elle est mise en balance avec l'action sur le monde, la parole est mise au défi. Spécialiste du cerveau et de son fonctionnement, Jean-Philippe Lachaux interroge jusqu'au rôle de notre petite voix intérieure.

Mais pourquoi nous parlons-nous autant ? Là encore, personne ne sait répondre ; place donc, une nouvelle fois, à la spéculation. L'une des raisons possibles est que le cerveau utilise la parole *imaginaire* comme un substitut de gestes, eux aussi *imaginaires*. La captivation de l'attention par la « petite voix » s'apparenterait alors à une forme de captivation motrice comme celle décrite plus haut. Plusieurs études menées en Imagerie à Résonance Magnétique fonctionnelle (IRMf) ont montré en effet que lorsque nous entendons des verbes d'action comme « lancer », « shooter » ou « couper », les régions pré-motrices impliquées dans chacun de ces mouvements s'activent, comme si nous nous préparions à exécuter réellement ces actions. Pour certains spécialistes du langage comme Friedmann Pulvermüller à Cambridge, c'est la preuve que le cerveau comprend les verbes d'action en s'imaginant les réaliser : pour comprendre la phrase « Je

jette une pierre », je m’imagine en train de jeter une pierre ou, en termes scientifiques, je pré-active de façon éventuellement inconsciente, un début de mouvement de lancer de pierre. Il est donc possible qu’en nous parlant, nous faisons comme si nous agissions, virtuellement, sur le monde ; comme si en pensant « Je monteraï bien me coucher », nous nous imaginions un peu en train de monter dans notre chambre. Bien sûr, tout ceci n’est que spéculation, mais si la simple perception d’une tasse de café posée juste devant nous suffit à susciter le geste nécessaire pour saisir cette tasse et la boire, pourquoi ne pas imaginer que l’environnement puisse susciter, selon le même principe, une réaction verbale, sous la forme de gestes articulatoires ? Je vois la tasse devant moi et je pense : « Je vais me préparer du thé. » Si le cerveau utilise le langage comme un substitut de l’action, peut-être existe-t-il pour le langage une sensibilité à l’environnement semblable à celle qui existe pour le système moteur ? Et puis, en nous parlant, nous avons l’impression d’agir face aux problèmes de la vie, de ne pas « rester là sans rien faire ».

Jean-Philippe Lachaux, *Le Cerveau attentif. Contrôle, maîtrise et lâcher-prise*,
© Odile Jacob, 2018.

Commencer

Commencer un discours, c’est répondre à une difficulté double, saisir son sujet et saisir l’auditoire.

« De l’autre côté du discours »

J’aurais aimé qu’il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doublant à l’avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, il faut dire des mots tant qu’il y en a, il faut les dire jusqu’à ce qu’ils me trouvent, jusqu’à ce qu’ils me disent — étrange peine, étrange faute, il faut continuer,

c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre. »

Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours, sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être. À ce vœu si commun, l'institution répond sur le mode ironique, puisqu'elle rend les commencements solennels, puisqu'elle les entoure d'un cercle d'attention et de silence, et qu'elle leur impose, comme pour les signaler de plus loin, des formes ritualisées.

Le désir dit : « Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse. » Et l'institution répond : « Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient. »

Mais peut-être cette institution et ce désir ne sont-ils pas autre chose que deux répliques opposées à une même inquiétude : inquiétude à l'égard de ce qu'est le discours dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite ; inquiétude à l'égard de cette existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas ; inquiétude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise, des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal ; inquiétude à soupçonner des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités.

Mais qu'y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ? Où est donc le danger ?

Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, © Éditions Gallimard, nrf, 1971.

Captatio Benevolentiae

À Chicago, je rencontrai une opposition vociférante. Je réussis cependant à calmer l'atmosphère en commençant par faire quelques plaisanteries sur mon propre compte et par rendre un hommage sincère au courage et à l'humanité des Boers.

Winston Churchill, *My Early Life*, *op. cit.*, p. 9.

In medias res

Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre ?

Bossuet.

Musique

Le rythme du discours signe le travail des orfèvres. La composition est alors le fruit d'un aller-retour entre l'écrit et l'oral et dessine une partition mélodique. Comme en musique, le cerveau de l'auditeur a besoin de thèmes familiers qui se répètent, les leitmotifs, mais aussi du nouveau qui va se greffer sur le familier. Dans *I have a dream*, les principaux réseaux sémantiques et les thèmes mélodiques sont annoncés dès les premières séquences mais de nouveaux, le plus souvent filés à partir des premiers dans un sens littéral ou métaphorique apparaissent tout au long du plaidoyer qui dure un bon quart d'heures. La multiplicité des répétitions et leurs variations donnent la structure du discours

construit sur une charpente d'anaphores ; leur emboîtement prépare le bouquet final sur les thèmes « *I have a dream* », « *Let freedom ring from* », « *Free at last* ». L'ensemble s'appuie en outre sur une progression simple et robuste : hier — le contrat fondateur de notre nation/aujourd'hui — le combat contre l'inacceptable/demain — l'espoir.

« I have a dream »

Principales reprises anaphoriques :

I am happy to join with you / today / greatest demonstration / for freedom / our nation.

a great American / came as a great / hope / Negro slaves /

One hundred years later / the Negro still is not free / One hundred years later / the Negro / One hundred years later / the Negro / One hundred years later / the Negro is still / American society / in his own land /

Our nation's capital / a promissory note / every American / This note / black men as well as white men, / « unalienable Rights » of Life, / Liberty and the pursuit of Happiness / today / this promissory note, / citizens / the Negro people / a bad check, a check /

But we refuse to believe that / the bank of justice / We refuse to believe that / this nation / this check, a check / the riches of freedom / justice /

America / Now / This is no time to / Now is the time to / the promises of democracy / Now is the time to / the dark and desolate valley of segregation / justice / Now is the time to / Now is the time to / make justice / God's children /

The nation / Negro / autumn of freedom / the Negro / the nation returns / until the Negro / our nation / until the bright day of justice /

The palace of justice / for freedom / We must / We must / again and again / we must /

The Negro community / white people / for many of our white brothers / today / have come to realize / their destiny / our destiny / they have come to realize / their freedom / our freedom / We cannot walk alone /

And / as we walk / we must / We cannot / « When will you be satisfied? » / We can never be satisfied as long as / the Negro / We can never be satisfied as long as / cannot / We cannot be satisfied as long as / the negro's basic mobility / We can never be satisfied as long as / their dignity / « For Whites Only. » / We cannot be satisfied as long as / a Negro / cannot / a Negro / we are not satisfied / and / we will not be satisfied / until / justice /

Some of you have come here / great / Some of you have come / And some of you have come from / your quest / quest for freedom of creative suffering / unearned suffering / Go back to / Let us not wallow / in the valley of despair, / I say / to you / today / my friends /

I still have a dream / It is a dream deeply / the American dream / I have a dream that one day this nation will rise up / I have a dream that one day / the sons of former slaves / the sons of former slave owners / together at the table of brotherhood / I have a dream that / one day / heat of injustice / heat of oppression / an oasis of freedom and justice / I have a dream that / a nation / I have a dream today! / I have a dream that / one day / down in Alabama, / in Alabama little black boys and black girls / will be able to join / hands with little white boys and white girls / as sisters and brothers / I have a dream today! / I have a dream that / one day / every valley / every hill and mountain shall be made low / the rough places will be made / will be made / Hope / this is the faith that / I go back to /

With this faith / we will be able to / the mountain of despair / a stone of hope / With this faith, we will be able to / our nation / of brotherhood / With this faith / we will be able to / together / together / together / together / to stand up for freedom / together / one day /

this will be the day / this will be the day when / all of God's children will be able to / sing / I sing / Land / land / From every mountainside / let freedom ring! / be a great nation / this must become true /

And / so let freedom ring from / Let freedom ring from the mighty mountains / Let freedom ring from / Let freedom ring from / Let freedom

ring from / Let freedom ring from / Let freedom ring from / Lookout
Mountain / Let freedom ring from every / From every / let freedom ring /
And when / when we allow freedom ring / when we let it ring from every /
from every and every / we will be able to / God's children / black men and
white men / will be able to join hands and sing / the old Negro spiritual /

Free at last! / Free at last! /

Martin Luther King, discours du 28 août 1963, © 1963 Dr. Martin Luther
King, Jr.,
© renewed 1991 Coretta Scott King.

Une structure analogue mais plus simple, fondée sur les
anaphores et leurs variations, dans une même progression hier /
aujourd'hui / demain est utilisée en écho par Barack Obama dans le
discours du New Hampshire qui lance le slogan « *Yes, we can* »,
lors de la campagne présidentielle de 2008.

« *Yes, we can* »

Principales reprises anaphoriques :

Thank you / New Hampshire / Thank you / Thank you / Thank you /
Thank you / Thank you /

There is something happening in America / There is something
happening /

There is something happening / There's something happening when
Americans /

There's something happening when people /

That's what's happening in America right now / there is no problem we
cannot solve, there is no destiny that we cannot fulfill. / We can bring
doctors and patients... / and we can tell... /

We can stop / We can stop / We can do / we will end / We will bring our troops home. We will finish the job / we will finish / We will care / We will restore /

We will never use / belongs to you / It belongs to

Yes, we can / justice and equality / Yes, we can / Yes, we can / this nation / Yes, we can / Yes, we can.

And so, tomorrow / we will remember / there is something happening in America / we are one nation /

And, together / we will begin / the next great chapter / in the American story / Yes, we can.

Thank you New Hampshire / thank you / Thank you.

(d'après Barack Obama,
discours du 8 janvier 2008).

L'acte que nous allons accomplir...

L'acte que nous allons accomplir est beau comme une rose dont la Tour Eiffel assiégée à l'Aube voit enfin s'épanouir les pétales, il est grand comme un besoin de changer d'air, il est fort comme le cri aigu d'un absent dans la nuit longue.

Christiane Taubira citant un poème de *Léon Gontran-Damas (1912-1978)*,
député de Guyane de 1948 à 1951,
Assemblée nationale, vote de la loi sur le mariage pour tous, 29 janvier
2013.

Si on suit trop les lois...

Si on suit trop les lois, on a tendance à refaire constamment la même chanson. Souvent, ça part d'une idée. Autour de cette idée, on bâtit un

rythme. Sur ce rythme, on ajoute une mélodie. Et à cette mélodie, on colle les paroles. Mais en fait, c'est plus nuancé que ça. Certains accords, certaines harmonies provoquent certains mots et certains mots provoquent certaines harmonies.

Jacques Brel, *ORTF*, 1^{er} avril 1962.

La guerre des mots

La parole déploie ses pouvoirs dans le dit et le non-dit. Sa violence est-elle inéluctable ?

Que ta campagne...

Que ta campagne, enfin — fais-y attention —, soit magnifique, brillante, éclatante, populaire ; qu'elle ait un *decorum* et une dignité exemplaires et que pèse sur tes concurrents — s'il est possible de trouver quelque chose — un soupçon d'infamie (crime, débauche ou corruption) en accord avec leur caractère.

Quintus Cicéron,
Manuel de campagne électorale,
op. cit., p. 114.

In cauda venenum

L'autre jour, au fond d'un vallon,
Un serpent piqua Jean Fréron :
Que pensez-vous qu'il arriva...
Ce fut le serpent qui creva.

Voltaire

Le vainqueur est celui qui peut croire

Le vainqueur est celui qui peut, un quart d'heure de plus que l'adversaire, croire qu'il n'est pas vaincu : voilà ma maxime de guerre, je n'en ai pas d'autre.

Clemenceau, 8 mars 1918,
Assemblée nationale.

« La discussion, c'est la guerre »

Même si vous n'avez jamais participé de votre vie à une bagarre, et encore moins à une guerre, vous avez participé à des discussions dès le moment où vous avez commencé à parler, et vous concevez et vous menez ces discussions en vous conformant à la métaphore LA DISCUSSION, C'EST LA GUERRE parce qu'elle fait partie intégrante du système conceptuel de la culture dans laquelle vous vivez. Non seulement les discussions « rationnelles », qui sont censément conformes à l'idéal de la Discussion rationnelle, sont conçues en termes de Guerre, mais elles renferment toutes, sous une forme camouflée, les tactiques « irrationnelles » et « déloyales » qu'elles sont supposées rejeter. En voici quelques exemples typiques :

Intimidation : Il est plausible de supposer que... Il est clair que... Il est évident que...

Menace : Ce serait faire œuvre non scientifique que de... Avancer cela nous mènerait à des conséquences erronées...

Autorité : Comme Descartes l'a montré... Hume a remarqué que... Note 374 : cf. Verschlugenheimer, 1954.

Insulte : Ce travail n'a pas la rigueur nécessaire pour... Appelons cette théorie le rationalisme « étroit ». Dans une tentative de faire preuve d'objectivité scientifique...

Dépréciation : Ce travail ne permet pas de parvenir à une théorie formalisée. Ses résultats ne peuvent être quantifiés. Peu de personnes

soutiennent sérieusement aujourd'hui ce point de vue.

Défi à l'autorité : De peur de succomber à l'erreur positiviste... Le behaviorisme a mené à...

Diversion : Il ne nous propose pas d'autre théorie. Mais cela est question de...

En effet l'auteur présente quelques données qui méritent discussion, mais...

Marchandage : Votre position est correcte dans certaines limites...

En admettant le point de vue réaliste, on peut accepter l'hypothèse que...

Flatterie : Dans un article passionnant... Il soulève dans son article des problèmes très intéressants...

George Lakoff et Mark Johnson,

Les Métaphores dans la vie quotidienne.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle © 1986 by Les Éditions de Minuit.

Nous sommes en plein duel entre Barack Obama et Hillary Clinton lors de la primaire démocrate en janvier 2008. Hillary Clinton vient de remporter quatre scrutins décisifs. La victoire semble pouvoir échapper au jeune leader. Comment choisit-il de soutenir l'attaque ?

Le baiser qui tue De l'usage du compliment

Barack Obama : Thank you, New Hampshire. I love you back. Thank you.

Thank you. Well, thank you so much. I am still fired up and ready to go. (*Applause*) Thank you. Thank you.

Well, first of all, I want to congratulate Senator Clinton on a hard-fought victory here in New Hampshire. She did an outstanding job. Give her a big round of applause.

(Applause)

Barack Obama, début du discours du New Hampshire, Primaire démocrate.
Il s'agit également du discours qui a posé le slogan « Yes, we can »
(cf. *supra*), p. 123.

« Le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger
de dire »

L'erreur de Renan était historique, non structurale ; il croyait que la langue française, formée, pensait-il, par la raison, obligeait à l'expression d'une raison politique qui, dans son esprit, ne pouvait être que démocratique. Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.

Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, inmanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition. D'une part la langue est immédiatement assertive : la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers ; ce que les linguistes appellent la modalité n'est jamais que le supplément de la langue, ce par quoi, telle une supplique, j'essaye de fléchir son pouvoir implacable de constatation. D'autre part, les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète.

Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par *l'amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*.

J'entends par *littérature*, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire. Je vise donc en elle essentiellement, le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre, parce que le texte est l'affleurement de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre. Je puis donc dire indifféremment : littérature, écriture ou texte. Les forces de liberté qui sont dans la littérature ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain, qui, après tout, n'est qu'un « monsieur » parmi d'autres, ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue : de ce point de vue, Céline est tout aussi important que Hugo, Chateaubriand que Zola.

Leçons, Roland Barthes,
© Éditions du Seuil, 1978.

Pour soutenir des accusations...

Pour soutenir des accusations, il suffit d'orateurs moyens ; mais personne ne peut être bon défenseur s'il n'est très éloquent. Accuser est plus facile que défendre, comme il est plus facile de blesser que guérir.

Quintilien, Livre V, 13, *op. cit.*, p. 18, 36, 63, 92.

Une communication non violente est-elle possible ?

La plus haute forme de l'intelligence humaine

Selon le philosophe indien J. Krishnamurti, observer sans évaluer est la plus haute forme de l'intelligence humaine.

« C'est stupide », ai-je pensé en lisant cette phrase, mais je me suis presque aussitôt rendu compte que je venais de porter un jugement. Nous avons presque tous du mal à observer les gens et leur comportement sans y mêler un jugement, une critique ou une autre forme d'analyse.

Marshall B. Rosenberg,
*Les mots sont des fenêtres
(ou bien ce sont des murs),*
La Découverte, 2016.

Moment 3

« Le spectacle est splendide » *L'orateur et ses publics*

Introduction

Un tout organique

On peut bien écrire un discours, un discours pour être écrit, un discours pour être lu, un discours pour lui-même, un discours pour les archives, un discours mort.

Un tout autre art est de composer une parole pour être dite, en face des autres, sans quitter des yeux celles et ceux qui écoutent, avec et pour chaque membre de l'auditoire. Dans le premier, le texte est derrière celui qui parle, dans le second, il est devant. Dans le premier, le texte n'a de sens que pour celui qui l'écrit, dans le second, il est adressé. Il n'est d'orateur que celui qui parle avec ce texte devant lui, qui s'écrit en même temps qu'il se donne.

Si ce texte a été préparé et appris par cœur au préalable, dans ses moindres détails, en imaginant chaque réaction du public, dans ses foisonnantes possibilités, c'est non pour le réciter, mais pour s'en libérer.

Pour, au moment venu, dans le frisson sacré de l'instant partagé avec l'auditoire, être entièrement disponible à ce qui advient.

Se donner pleinement à l'acte du discours, c'est accepter qu'il s'écrive pour moitié au moment où il se dit, dans le tempo du public, avec le public. Le corps, la voix, la gestuelle, les mots mêmes ne trouveront leur vie qu'avec ceux auxquels ils s'adressent. L'orateur véritable forme un tout organique avec son auditoire. Il vit sous la menace de l'instant, et pour elle.

« La nouveauté de ton nom, c'est surtout ta gloire d'orateur qui va la faire oublier. »

Quintus Cicéron,
Manuel de campagne électorale,
op. cit., p. 114, 126.

La grâce de l'instant oratoire

Ce qui nous contrarie peut nous sauver.

Histoire de la guêpe perturbatrice

On raconte que Cherea*, à Venise, jouait une comédie de Plaute : le spectacle était moyen, avec des passages assez vivants, mais dans l'ensemble, il n'arrivait pas à décoller. En d'autres termes, le public riait peu. Voilà qu'un soir, juste au moment où le *capocomico* entre en scène pour dire le prologue, une guêpe impertinente l'agresse en bourdonnant autour de lui. Cherea s'écarte nerveusement sans laisser voir son embarras. Il recommence à dire le prologue mais la guêpe, vraiment agaçante, va se poser juste dans une de ses oreilles. Chassée, elle passe sur la joue puis se glisse dans une manche. L'acteur s'agite en donnant des claques ici et là. Il finit par se gifler avec une violence inouïe, sans réussir à éloigner la guêpe. L'effet est hilarant. Le public, qui s'est rendu compte de cette situation vraiment réjouissante, éclate de rire. Cherea, en authentique bête de scène, au lieu d'être déconcerté, relance le jeu de la bataille avec la guêpe. Il

charge, il fait comme si la guêpe s'était glissée dans son encolure jusque dans le dos. Il s'agite, se gratte. Il sursaute comme sous l'effet d'une piqûre sous l'aisselle, passe la main dans sa manche, reste coincé, ne réussit plus à la retirer. Dans cette position impossible, il continue imperturbablement à dire le prologue. Le public, pris de fou rire, n'en comprend pas un mot. Mais Cherea insiste. Il tire violemment sur son bras et déchire sa chemise. Il fouille son gilet à la recherche d'une guêpe désormais imaginaire. Il arrache ses vêtements, fouille dans ses chaussures. Il mime une piqûre aux fesses et en d'autres endroits délicats, apanage de la virilité. La guêpe est partie, mais Cherea réussit à donner au public l'illusion qu'elle est toujours là, plus arrogante que jamais. Bien plus, quand le spectacle proprement dit commence et que les autres acteurs entrent en scène, il sont avertis et prennent part au mime : Cherea poursuit la guêpe imaginaire jusque dans les rangs du parterre, parmi les spectateurs. Sans hésiter, sous prétexte d'écraser l'affreux insecte, il gifle tel ou tel spectateur. Le spectacle, évidemment, « va aux puttes », comme on dit, mais le succès de la soirée est incroyable.

Le faux incident

Le lendemain, la compagnie se réunit pour les répétitions. On fabrique, avec du crin de cheval, des bouts d'étoffe et des petites plumes, deux ou trois guêpes presque parfaites. L'incident de la guêpe importune sera repris point par point à partir du prologue. On introduit même la guêpe dans la scène d'amour. Au milieu d'une scène sur un point d'honneur, voilà qu'on entend le bourdonnement de l'horrible insecte. Tout le monde saute, s'agite, semble pris de folie. À la fin, la comédie n'aura plus le titre plautinien mais s'appellera *La Comédie de la guêpe*. Un incident extérieur est devenu fondamental pour renouveler la machine comique.

L'incident ne sert pas seulement à ranimer des schémas usés, mais à rompre un autre schéma mortifère, celui qui réduit le spectateur au rôle de voyeur.

* Cherea, Francesco de 'Nobili, dit. Acteur de la première moitié du xvi^e siècle, qui dirigeait des groupes d'acteurs préfigurant les compagnies

dell'arte en jouant des adaptations italiennes de pièces latines (note de l'auteur).

© L'Arche Éditeur Paris 1990.
Le Gai Savoir de l'acteur de Dario Fo.
Traduit de l'italien par Valeria Tasca.

L'homme éloquent...

L'homme éloquent saura avant tout s'adapter aux personnes et aux circonstances.

Cicéron, *L'Orateur*, *op. cit.*, p. 95, 108.

Quelque chose de charnel et d'animal « Il aimait ce rugissement de la foule »

Mr Chamberlain lui-même vint faire un discours pour moi. Le public s'enthousiasmait plus pour lui, à l'époque, qu'il ne le fit, après la Grande Guerre, pour Mr Lloyd George et sir Douglas Haig réunis. Il y avait, en même temps, une très violente opposition contre lui ; mais cet antagonisme n'étouffait pas complètement l'admiration que ressentait les Anglais. Nous nous rendîmes ensemble à notre grande réunion en voiture découverte. Nos amis avaient rempli le théâtre ; nos adversaires en encombraient les abords. À la porte du théâtre, notre voiture fut bloquée pendant quelques minutes par une foule hostile, de gens qui grognaient et huaient de toutes leurs forces, et en même temps souriaient d'excitation de voir un concitoyen célèbre à qui ils avaient le droit et le devoir de s'opposer. J'observai mon invité avec une grande attention. Il aimait ce rugissement de la foule et, comme mon père, il pouvait toujours dire : « je n'ai jamais eu peur de la démocratie anglaise. » Son visage s'empourpra, et son regard, quand il rencontra le mien, brilla d'un plaisir sans mélange. Je dois préciser qu'en ce temps-là, nous avons une vraie démocratie politique,

et non une masse inconstante qui se laisse brouiller l'esprit par les journaux. Il y avait une structure dans laquelle hommes d'État, électeurs et la presse jouaient tous leur rôle. Pendant la réunion même, nous fûmes tous surpris par la réserve dont faisait preuve Mr Chamberlain. Sa douce voix ronronnante et ses phrases incisives, prononcées pour la plupart sur un ton mesuré, firent une très forte impression. Il parla plus d'une heure ; mais ce qui plut par-dessus tout à l'auditoire, c'est qu'ayant commis une erreur en citant un fait ou un chiffre, erreur préjudiciable à ses adversaires, il revint en arrière pour la corriger, faisant observer qu'il ne devait pas se montrer injuste.

Winston Churchill, *My Early Life*, *op. cit.*, p. 9.

Quand Aristote dit de l'homme qu'il est un animal politique, on accorde souvent de longues analyses au second terme, comme si le premier ne demandait pas d'explications. Une oratrice et un orateur dignes de ce nom sont comme l'animal, dans l'instant. À la différence de l'animal qui s'y trouve dans une immédiateté biologique, il faut à l'homme beaucoup de travail pour parvenir à cette qualité d'interaction avec l'auditoire. Elle est fondée sur la capacité à être centré-e sur soi-même tout en restant disponible à l'autre et à ce qui advient, dans le lâcher-prise. Au fondement de la prise de parole en public, il y a une impudeur animale. L'orateur commence à devenir ce qu'il est, une fois qu'il a accepté cette impudeur.

À qui s'adresse le discours ?

Le discours qui exclut

Mes Chers Compatriotes,

Avant de vous présenter mes vœux, je tiens à vous remercier pour ce que nous avons en commun et de plus cher, c'est-à-dire, de notre pays. L'année 2013 a été intense et difficile. Intense parce que la France a pris ses responsabilités lors de graves crises internationales, le Mali, la Syrie, la Centrafrique encore tout récemment. Intense parce que l'Europe a réussi enfin à surmonter la tourmente financière qu'elle traversait depuis 2008.

Intense parce que le gouvernement a engagé des réformes pour rétablir nos comptes publics, améliorer la compétitivité des entreprises, moderniser le marché du travail, consolider nos retraites en prenant en compte la pénibilité. Il a donné priorité à l'Éducation, c'était mon engagement et il a ouvert le mariage pour tous.

*Discours de vœux de François Hollande, président de la République,
31 décembre 2013.*

La critique est facile, l'art est difficile. Un tel discours qui se voudrait adressé à tout un chacun des Français étonne pourtant.

Par sa complexité. Il s'agit des cinq premières phrases de l'allocution. Les messages se superposent les uns aux autres. Le registre reste technocratique. Les termes qui peuvent compter jusqu'à cinq ou six syllabes accumulent les abstractions. « Compétitivité », « compte pénibilité » ; quand un *storytelling* simple aurait pu nous aider à nous identifier à Maria ou Pierre qui s'acharnent de nuit à la maintenance du métro et qui pourront profiter de leur retraite cinq ans plus tôt.

À quel public un tel message présidentiel diffusé en prime Time sur les plus grandes chaînes de TV et sur les radios nationales est-il destiné ?

Quand on sait que 2,5 millions de Français scolarisés en France restent illettrés. Qu'une part importante de la population éprouve des difficultés à comprendre à l'oral un texte simple concernant les situations de la vie quotidienne. Selon l'enquête Information et vie

quotidienne de l'INSEE, 15 % des Français scolarisés en France, âgés de 18 à 65 ans ont moins de 60 % de réussite aux questions portant sur de tels contenus. 30 % d'autres n'ont encore qu'entre 60 et 80 % de bonnes réponses. Près de la moitié de la population de 18 à 65 ans (45 %), éprouve ainsi des difficultés, de graves à sérieuses à plus ponctuelles, en compréhension orale simple. Que retiendront ces personnes d'un tel discours ?

Ajoutons le débit vocal de François Hollande, un débit de mitraillette, de 30 % supérieur à la moyenne optimale audible par la population. Un phrasé qui répète non seulement les mêmes séquences rythmiques mais le même schéma de hauteur vocale. Au total, une impression de monotonie qui figerait la meilleure histoire à rebondissements.

De façon éclairante, François Hollande apparaît dans le documentaire d'Yves Jeuland, *Un temps de Président*, dans ce moment de la fabrique des vœux, un an plus tard, en décembre 2014. Le spectateur découvre que les Conseillers du chef de l'État font tourner le discours adressé à la Nation entre eux, chacun y ajoutant ses points. Il comprend mieux alors ce résultat, un discours macédoine qui réussit le tour de force de mêler dans la même minute d'énonciation, l'intervention militaire en Centrafrique, l'Éducation, la crise financière de 2008 et le mariage pour tous.

On entend un président en fonction lâcher, « Pour les vœux, il faut faire attention aux détails », en l'occurrence, les pochettes qui apparaîtront sur le bureau, les livres sur l'étagère. Soucieux avant tout de la durée du discours : « Il faut qu'il fasse moins de huit minutes » — il en fera néanmoins près de dix lors de la diffusion. Mais qui ne s'occupe pas de l'essentiel, la vie de la parole.

Dans cette allocution, l'émetteur, les Conseillers, nous racontent dans un inventaire à la Prévert les dossiers qu'ils ont eu à suivre

durant l'année. Et prennent le risque de ne s'adresser qu'à eux-mêmes. La langue du président est dévitalisée. Ce n'est pas un hasard si l'un des plus grands textes de tradition orale que compte l'humanité, l'*Iliade et l'Odyssée* était divisé non en chapitres mais en *chants*. La mélodie et le rythme sont indissociables de la parole. Un bon discours est chant. Le travail d'une plume auprès d'une personnalité, si celle-ci ne peut écrire ses propres discours, est de les composer dans le souffle et la mélodie de celle ou celui qui les énoncera. Un travail d'artiste. L'écrit et l'oral, pour être de qualité, gagnent ainsi à être intrinsèquement liés et développés. Réciproquement, Flaubert passait les textes de ses romans à l'épreuve du *gueuloir*.

Il vient un moment où la musique du texte permet que la parole, même élaborée, parvienne dans le cerveau de l'autre ; le Général de Gaulle peut oser un « quarteron de généraux », Jean-Luc Mélenchon un lexique digne de la Troisième République, Christiane Taubira, déclamer des poèmes à l'Assemblée nationale ; l'expressivité, la prosodie et la mélodie suppléent à la difficulté ou à la rareté des termes employés.

Il reste des *choses dites*, comme cette allocution de Vœux de François Hollande, objets non identifiés dans l'art du discours, qui sans répondre à la question du sens, ne visent pas non plus à la musicalité et, tel un boomerang, sont destinées à revenir vers leur locuteur.

Flaubert rappelle au début de *Salammbô* qu'il ne suffit pas de dire :

« Il vous a appelés lâches, voleurs,
menteurs, chiens et fils de chiennes ! »

Il (*le suffète Hannon*) déroula un long morceau de papyrus ; et il lut, sans passer un seul chiffre, toutes les dépenses que le Gouvernement avait faites ; tant pour les réparations des temples, pour le dallage des rues, pour la construction des vaisseaux, pour les pêcheries de corail, pour l'agrandissement des Syssites, et pour des engins dans les mines, au pays des Cantabres.

Mais les capitaines, pas plus que les soldats, n'entendaient le punique, bien que les Mercenaires se saluassent en cette langue. On plaçait ordinairement dans les armées des Barbares quelques officiers carthaginois pour servir d'interprètes ; après la guerre ils s'étaient cachés de peur des vengeance, et Hannon n'avait pas songé à les prendre avec lui ; d'ailleurs sa voix trop sourde se perdait au vent.

Les Grecs, sanglés dans leur ceinturon de fer, tendaient l'oreille, en s'efforçant à deviner ses paroles, tandis que des montagnards, couverts de fourrures comme des ours, le regardaient avec défiance ou bâillaient, appuyés sur leur massue à clous d'airain. Les Gaulois inattentifs secouaient en ricanant leur haute chevelure, et les hommes du désert écoutaient immobiles, tout encapuchonnés dans leurs vêtements de laine grise : d'autres arrivaient par-derrière ; les gardes, que la cohue poussait, chancelaient sur leurs chevaux, les Nègres tenaient au bout de leurs bras des branches de sapin enflammées et le gros Carthaginois continuait sa harangue, monté sur un tertre de gazon.

Cependant les Barbares s'impatientaient, des murmures s'élevèrent, chacun l'apostropha. Hannon gesticulait avec sa spatule ; ceux qui voulaient faire taire les autres, criant plus fort, ajoutaient au tapage.

Tout à coup, un homme d'apparence chétive bondit aux pieds d'Hannon, arracha la trompette d'un héraut, souffla dedans, et Spendius (car c'était lui) annonça qu'il allait dire quelque chose d'important. À cette déclaration, rapidement débitée en cinq langues diverses, grec, latin, gaulois, Lybique et baléare, les capitaines, moitié riant, moitié surpris, répondirent :

« Parle ! parle ! »

Spendius hésita ; il tremblait ; enfin s'adressant aux Libyens, qui étaient les plus nombreux, il leur dit :

« Vous avez tous entendu les horribles menaces de cet homme ? » Hannon ne se récria pas, donc il ne comprenait point le Lybique ; et, pour continuer l'expérience, Spendius répéta la même phrase dans les autres idiomes des Barbares.

Ils se regardèrent étonnés ; puis tous, comme d'un accord tacite, croyant peut-être avoir compris, ils baissèrent la tête en signe d'assentiment.

Alors Spendius commença d'une voix véhémence :

« Il a d'abord dit que tous les Dieux des autres peuples n'étaient que des songes près des Dieux de Carthage ! Il vous a appelés lâches, voleurs, menteurs, chiens et fils de chiennes ! La République sans vous (il a dit cela !), ne serait pas contrainte à payer le tribut des Romains ; et par vos débordements vous l'avez épuisée de parfums, d'aromates, d'esclaves et de silphium, car vous vous entendez avec les nomades sur la frontière de Cyrène ! Mais les coupables seront punis ! Il a lu l'énumération de leurs supplices ; on les fera travailler au dallage des rues, à l'armement des vaisseaux, à l'embellissement des Syssites, et l'on enverra les autres gratter la terre dans les mines, au pays des Cantabres. »

Spendius redit les mêmes choses aux Gaulois, aux Grecs, aux Campaniens, aux Baléares. En reconnaissant plusieurs des noms propres qui avaient frappé leurs oreilles, les Mercenaires furent convaincus qu'il rapportait exactement le discours du suffète. Quelques-uns lui crièrent : « Tu mens ! » Leurs voix se perdirent dans le tumulte des autres ; Spendius ajouta :

– « N'avez-vous pas vu qu'il a laissé en dehors du camp une réserve de ses cavaliers ? À un signal ils vont accourir pour vous égorger tous. »

Flaubert, *Salammbô*.

Certains se défendent parfois en ces termes : « Mais je l'ai dit ! ». Ce passage de Flaubert comme une parabole de la communication. L'oratrice/l'orateur n'a pas seulement la responsabilité de dire. Elle/il a celle d'être entendu(e) et compris(e).

Incarner un discours passe aussi par la prise en compte concrète de celle/celui à qui je m'adresse :

« Je t'invite à démoucher les lampes »

L'universel du théâtre est de façade. C'est ce théâtre, le nôtre, qui s'arque à une corporation étroite, bridée.

Cet universel qui bannit de soi la plupart de tes habitants. Le théâtre veut un geste d'amour.

Un geste d'amour ne se lance pas à tous, mais à un.

Tous ont droit à l'amour. Tous au théâtre.

Mais un geste de théâtre

veut être lancé vers un public avec corps, lignes, formes, qui font lever le désir. Un public a droit

à être désiré. Le désir ne sait rien de tous les publics ensemble, mais de celui-ci, que j'ai rêvé, veux séduire,

que je sonde au puits de ses yeux, ou dénude sur toute la face de sa peau. Trop s'adressent à un grand trou noir,

où gît ce fantôme : tous.

Je t'invite à démoucher les lampes,

celles du théâtre comme il faut parfois sur le lit pour dévisager les hanches, et les yeux,

de quelqu'un.

Denis Guenoun, *Lettre au directeur du théâtre*, « Les Cahiers de l'Égaré »,
Marseille, 1996, *op. cit.*, p. 20.

Discours parallèles

« Engrais flamand »

M. Lieuvain se rassit alors ; M. Derozerays se leva, commençant un autre discours. Le sien, peut-être, ne fut point aussi fleuri que celui du conseiller ; mais il se recommandait par un caractère de style plus positif, c'est-à-dire par des connaissances plus spéciales et des considérations plus relevées. Ainsi, l'éloge du gouvernement y tenait moins de place ; la religion et l'agriculture en occupaient davantage. On y voyait le rapport de l'une et de l'autre, et comment elles avaient concouru toujours à la civilisation. Rodolphe, avec Madame Bovary, causait rêves, pressentiments, magnétisme. Remontant au berceau des sociétés, l'orateur vous dépeignait ces temps farouches où les hommes vivaient de glands, au fond des bois. Puis ils avaient quitté la dépouille des bêtes, endossé le drap, creusé des sillons, planté la vigne. Était-ce un bien, et n'y avait-il pas dans cette découverte plus d'inconvénients que d'avantages ? M. Derozemys se posait ce problème. Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.

Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas. « Ensemble de bonnes cultures ! » cria le Président.

– Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous... « À M. Bizet, de Quincampoix. »

Savais-je que je vous accompagnerais ? « Soixante et dix francs ! »

Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.
« Fumiers. »

Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !
« À M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »

– Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

« À M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »

Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir. « Pour un bélier mérinos... »

Mais vous m'oubliez, j'aurai passé comme une ombre. « À M. Belot, de Notre-Dame... »

– Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?

« Race porcine, prix *ex aequo* : à MM. Lehérisse et Cullembourg ; soixante francs ! »

Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria :

– Oh ! Merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je vous contemple !

Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et, sur la Place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

« Emploi de tourteaux de graines oléagineuses », continua le Président. Il se hâta :

« Engrais flamand, — culture de lin, — drainage, baux à long termes, — services de domestiques. »

Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent.

Flaubert, *Madame Bovary*.

La mise en scène de soi

Son public constitue l'orateur, en premier et en dernier ressort.

Sincérités

Quand un acteur joue un rôle, il demande implicitement à ses partenaires de prendre au sérieux l'impression qu'il produit. Il leur demande de croire que le personnage qu'ils voient possède réellement les attributs qu'il donne l'apparence de posséder ; que l'activité qu'il exerce aura effectivement les conséquences qu'elle est implicitement censée entraîner, et que, d'une façon générale, les choses sont bien ce qu'elles ont l'apparence d'être. Dans cette même perspective, on admet généralement que l'acteur *délivre* sa représentation et organise son spectacle "à l'intention des autres" personnes. Mais il peut être utile de renverser la perspective et d'examiner dans quelle mesure l'acteur lui-même croit en l'impression de réalité qu'il essaie de créer chez ceux qui l'entourent.

L'acteur peut être complètement pris par son propre jeu ; il peut être sincèrement convaincu que l'impression de réalité qu'il produit est la réalité même. Lorsque son public partage cette conviction — ce qui semble être le cas le plus fréquent —, alors, momentanément du moins, seul le sociologue, ou le misanthrope, peut avoir des doutes sur la « réalité » de ce que l'acteur présente. Mais l'acteur peut aussi ne pas être dupe de son propre jeu. Et cela est d'autant mieux concevable que nul observateur n'est mieux placé pour percer à jour le jeu d'un acteur que cet acteur lui-même. Ajoutons que l'acteur peut chercher à entraîner l'adhésion de son public en visant des fins qui n'ont en définitive aucun rapport avec l'idée que le public a de l'acteur

ou de la situation. Quand l'acteur ne croit pas en son propre jeu, on parlera alors de cynisme par opposition à la « sincérité » qu'on réservera aux acteurs qui croient en l'impression produite par leur propre représentation. Il va de soi que l'acteur cynique, en dépit de son détachement de professionnel, peut tirer de son hypocrisie une jouissance personnelle résultant du sentiment de domination spirituelle que peut lui procurer la possibilité de jouer à volonté avec une situation que son public doit prendre au sérieux. On ne prétend évidemment pas que tous les acteurs cyniques essaient de tromper leur public dans le dessein de satisfaire leur « intérêt personnel » ou d'en tirer un bénéfice privé. Un acteur cynique peut fort bien tromper son public pour le bien présumé de son public ou pour le bien de la collectivité, etc. Il est facile d'en donner des exemples, sans avoir même à évoquer le cas de comédiens très célèbres tels que Marc Aurèle ou Hsun Tzu. On sait que, dans les activités de service, des praticiens qui, normalement sont sincères, peuvent se trouver parfois dans l'obligation de tromper leurs clients parce que ceux-ci en expriment eux-mêmes instamment le désir : médecins amenés à prescrire des placebos ; pompistes résignés à contrôler plusieurs fois de suite la pression des pneus pour des conductrices inquiètes...

Erwing Goffman, *Les Relations en public.*
La Mise en scène de la vie quotidienne II.

Traduit de l'anglais par Alain Kihm © 1973 by Les Éditions de Minuit.

La Société de cour.

Le fonctionnement de la Société de cour et la relative pacification qu'elle a permis dans les relations sociales, en euphémisant la violence dans un geste ou une parole, au lieu du meurtre guerrier de la société médiévale, ont été analysés par le sociologue Norbert Elias dans une œuvre qui fait date. Regard sur Louis XIV.

« Je verrai »

« Personne ne savait comme lui monnayer ses paroles, son sourire et même ses regards. Tout ce qui venait de lui était précieux parce qu’il faisait des distinctions et que son attitude majestueuse gagnait par la rareté et la brièveté de ses propos. Quand il se tournait vers quelqu’un, lui posait une question, lui faisait une remarque insignifiante, les yeux de toutes les personnes présentes se portaient aussitôt sur lui. C’était une distinction dont on parlait qui apportait toujours un surcroît de considération... »

« Aucun autre homme n’a jamais été plus courtois de nature ; aucun ne respectait davantage les différences d’âge, d’état et de mérite, aussi bien dans ses réponses — quand il disait un peu plus que son “je verrai” — que dans son comportement. »

Saint-Simon, *Mémoires*, cité par Norbert Élias, *La Société de cour*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied & Berlin, 1969.

Le romancier Alan Hollinghurst dissèque quant à lui l’aura de Margaret Thatcher, Premier ministre britannique, de 1979 à 1990.

« Madame le Premier ministre »

Elle entra de son pas vif et gracieux, dans lequel on devinait une gêne longtemps contenue, une maladresse transmuée en pouvoir. Elle regardait devant elle, dans cette maison inconnue, et tout ce qu’elle y percevait valait confirmation pour elle. Le haut miroir du hall l’accueillit, et avec lui tous les visages qui s’y reflétaient, dont certains, ceux pourtant de personnalités considérables, arboraient une expression excédant la fierté, une sorte de ravissement fait à la fois d’audace et de timidité. Elle paraissait satisfaite de l’attention qu’on lui portait et y répondait avec gaieté et naturel, comme l’aurait fait un membre contemporain de la famille royale. Elle ne sembla pas avoir remarqué la couleur de la porte.

En haut, le calme était revenu, mais un calme d’une espèce particulière, de ceux qui s’installent quand l’ouverture est achevée et que le rideau vient de se lever. Les gens se recueillaient. Une sorte de haie d’honneur,

absolument imprévue, se forma quand la Dame entra dans la pièce (son mari, qui la suivait, se glissa humblement en direction d'un verre et d'un vieil ami). Barry Groom, remontant d'une descente aux enfers printanière auprès d'une jeune prostituée, baissa la tête avec une humilité terrible quand le Premier ministre lui prit la main ; plus tard on prétendit même qu'il lui avait dit bonjour. Elle salua Wani avec humour, comme quelqu'un qu'on a vu récemment mais en un autre lieu — il y gagna l'aura de la reconnaissance, mais renonça à prétendre à lui parler très vite à nouveau. Quoiqu'il en soit, il lui tint la main quelques instants, et l'on se demanda s'il ne s'apprêtait pas à l'embrasser. Gérald entraîna alors jalousement la Dame en lui murmurant plusieurs noms à l'oreille. Nick la regarda s'approcher avec un intérêt primitif ; elle dégageait une autorité naturelle tout en restant raffinée et bien qu'elle fût couverte de bijoux. Ses cheveux étaient si bien coiffés qu'il les imagina humides et lui tombant dans le visage. Elle était vêtue d'une longue jupe noire et d'une veste aux épaules larges, blanc et or, avec des broderies étonnantes, comme l'uniforme d'un royaume imaginaire, avec une large encolure qui laissait voir un magnifique collier de perles. Nick regarda ce collier, la généreuse poitrine et la rondeur maternelle du cou. « Comme elle est belle », dit Trudi Titchfield, perdu dans ses rêveries. On présenta Nick rapidement, presque à la dérobée, au rythme d'une longue phrase mondaine contenant un détail étonnant, un véritable bobard : « Nick Guest... Un grand ami de nos enfants... Jeune professeur d'université », et il se sentit mis en valeur, mais aussi compromis, parce que les universitaires ne faisaient pas partie des gens qu'elle préférait. Il hocha la tête, sourit et sentit les yeux bleus s'arrêter brièvement et froidement sur lui, avant qu'elle ne prenne l'initiative et s'écrie : « John, bonjuuuur... ! » en direction de John Timms, qui se trouva soudain à côté de lui. « Madame le Premier ministre... », dit John Timms sans lui serrer la main, mais son ton, plein de ferveur et d'humour, pouvait passer pour une étreinte. À la fin de la rangée, il y avait les enfants, un couple mal assorti, grands yeux ouverts, Toby encore merveilleusement joyeux, et Catherine, toujours susceptible de poser une question embarrassante, mais qui se contenta de serrer la main du Premier ministre en lançant un « Bonjour ! » sonore tout en la regardant comme un enfant regarde un prestidigitateur. « Oh, et voici mon petit ami », ajouta Catherine en montrant Jasper mais en oubliant de dire son nom. « Bonjour », répondit

le Premier ministre, d'un ton assez sec pour faire comprendre qu'elle avait bien mérité quelque chose à boire : Tristão, avec ses yeux de biche et son sourire si calme, se trouvait déjà auprès d'elle pour le lui offrir.

La Ligne de beauté, de Alan Hollinghurst.

Envers du décor, le monarque « absolu », qui donne l'apparence de régenter son monde dans la Société de cour, reste pourtant tributaire des Financiers, si bien que l'on peut se demander, avec l'historien Daniel Dessert, qui tire finalement les ficelles.

« Une échappatoire »

Louis a beau s'appuyer sur une poignée de grands commis, entièrement dévoués par la concentration même des pouvoirs qu'il est obligé de leur abandonner pour agir efficacement, il renforce et accentue l'essor d'une « féodalité » du service. Les ministres, leurs commis, leurs familles, leurs affidés, finissent par vivre non seulement pour l'État, mais aussi de l'État. Louis n'a alors aucune possibilité de contrebalancer le poids de ce petit monde, qui, peu à peu, phagocyte de l'intérieur son pouvoir. Univers d'autant plus influent qu'il commence à se mêler, grâce aux mariages, au monde de la robe et à celui des Grands, avec lesquels il partage tant d'intérêts matériels. Le monarque, qui allume d'un cœur léger les conflits en Europe, contrairement aux apparences, ne renforce pas de la sorte son pouvoir. En maintenant le royaume dans une situation de belligérance perpétuelle, il ramène l'aristocratie à sa fonction primitive, la guerre, et conforte de la sorte son influence. En outre, il place le pouvoir dans le cycle infernal des finances de guerre, et le place sous la coupe des puissances d'argent et de leurs riches bailleurs de fonds. Ne pouvant échapper alors à leur emprise invisible, mais permanente, Louis trouve, une fois de plus, dans le mythe un refuge et cherche dans les fastes de la cour une échappatoire. Versailles, avec ses rites et son culte de l'astre-solaire, tente de masquer cette impuissance structurelle et cette dépendance congénitale du pouvoir.

Daniel Dessert, *Louis XIV prend le pouvoir : naissance d'un mythe*,
Éditions Complexe, 2000.

« Des individus dotés de rôles sociaux très différents vivent dans
un même climat de recherche dramaturgique »

On se remémore l'accueil réservé à la dernière représentation dont on fait ce qu'on appelle parfois une « autopsie » ; on panse les blessures et on se prépare moralement pour la prochaine représentation. La discussion de la mise en scène constitue, sous d'autres noms tels que celui de potinage ou de « propos de boutique », etc., une coutume bien connue. On y a insisté ici parce qu'elle contribue à montrer que des individus dotés de rôles sociaux très différents vivent dans un même climat de recherche dramaturgique. Le discours des comédiens et celui des savants sont tout à fait différents, mais leur discours sur leurs discours sont tout à fait semblables. Il est surprenant de voir à quel point, avant la représentation, les acteurs parlent à leurs amis de ce qui retient ou non l'attention du public, de ce qui lui plaît ou lui déplaît ; après la représentation, tous les acteurs parlent à leurs amis du type de salle où ils ont conversé, du type de public qu'ils ont attiré, et du type d'accueil qu'ils ont reçu.

La Mise en scène de la vie quotidienne,
Erving Goffman, *op. cit.*, p. 157.

Ce qui fait qu'on y croit

La rencontre entre une offre et une demande

Toute parole est produite pour et par le marché auquel elle doit son existence et ses propriétés les plus spécifiques.

Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 33, 109, 115.

« Une discussion nationale acharnée »

En ce temps-là (vers 1900), nos lois sages et prudentes faisaient s'étendre des élections générales sur près de six semaines. Au lieu que tous les électeurs votent aveuglément un jour, pour n'apprendre que le lendemain matin ce qu'ils avaient fait, on se battait vraiment pour tous les problèmes d'intérêt national. Une discussion nationale acharnée mais sérieuse et réfléchie avait lieu, à laquelle des personnages éminents des deux partis prenaient part. Le corps électoral d'une circonscription n'était pas inaccessible à cause de son importance. Un candidat pouvait s'adresser à tous ceux de ses partisans qui désiraient l'entendre. Un grand discours prononcé par un personnage éminent faisait souvent changer d'opinion toute une circonscription ou même une ville. Les discours d'hommes d'État connus et expérimentés étaient entièrement reproduits dans tous les journaux et lus par tous. C'est ainsi que la discussion acharnée menait à pas mesurés jusqu'à la décision finale.

Winston Churchill, *My Early Life*,
op. cit., p. 9, 140.

Le public projette ses propres croyances ou sa volonté d'y croire. L'oratrice/l'orateur de talent se garde bien de tout dire. Elle/il laisse une part active à ceux qui l'écoutent. On est d'autant mieux convaincu(e) par ce que l'on échafaude et projette soi-même.

« Je vous ai compris !.... »

Charles de Gaulle, discours sur le balcon du forum d'Alger, 4 juin 1958.

« Quand on a fait des promesses »

Ce qui séduit les hommes, c'est un visage, un propos, bien plus que la réalité du service rendu. Le premier précepte est digne d'estime ; le second est un peu plus difficile à faire admettre à un platonicien comme toi. Mais examinons les circonstances. Ceux que l'antériorité de liens d'amitié t'oblige à éconduire devraient en effet sortir de chez toi sans ressentiment ni colère : mais quand tu refuses en expliquant que tu y es contraint par les intérêts de gens qui sont tes amis, ou à cause de procès pour lesquels tu as déjà pris des engagements, c'est en ennemi qu'on te quitte. Cela veut dire que tous — et c'est là mentalité générale — préfèrent un mensonge de ta part plutôt qu'un refus.

Un candidat astucieux, C. Cotta, avait coutume de raconter qu'il promettait ses services à tous — tant que ce qu'on lui demandait n'allait pas contre son devoir — mais qu'il ne les accordait que lorsqu'il estimait l'investissement d'excellent rapport. Il ne refusait donc jamais rien. Souvent, pour une cause quelconque, celui à qui il avait promis une faveur n'en avait plus l'usage ; souvent aussi il se découvrait lui-même plus disponible qu'il ne l'avait cru. « Jamais, d'ailleurs, on ne verrait sa maison remplie si l'on se contentait de recevoir ceux que l'on peut satisfaire. Certaines affaires se font par hasard, contre toute attente, alors que d'autres, que l'on croyait maîtriser, ne se font pas pour une raison ou pour une autre ; quant à la colère de celui à qui on a menti, c'est bien la dernière chose à prendre en considération ! »

Quand on fait des promesses, pareille échéance est incertaine, éloignée dans le temps, et elle ne concerne que peu de cas. En revanche, en refusant, on est sûr de se faire des ennemis, et en foule. On demande un service bien plus pour savoir si l'on peut compter sur quelqu'un que pour en user réellement. Donc, il vaut mieux accepter de subir, le cas échéant, quelques colères de ce type sur le forum plutôt que d'essuyer, chez soi et dans l'immédiat, la colère générale. D'autant qu'on s'irrite bien plus de recevoir un refus que de voir un homme empêché de tenir sa promesse par une raison qui le laisse soucieux de s'en acquitter d'une manière ou d'une autre dès qu'il le pourra.

Quintus Cicéron,
Manuel de campagne électorale,

Il y a l'étonnant des mythes et mythologies politiques, cette forme de cristallisation entre une oratrice/un orateur et son époque. Il y a cette part de besoin d'y croire pour l'auditoire, ancré sur un fond commun, la figure mythique, le Sauveur, le Guide, la Jeunesse éternelle, etc., mais aussi l'espace des non-dits et des malentendus qui fait qu'on y croit et qui est comme l'adjuvant nécessaire à la cristallisation. Qui mieux que le romancier pour démêler cet écheveau subtil.

John F. Kennedy ou le « Beau gosse »

Souvenirs attribués à Clyde Tolson
(1932-1972)

Alors commença pour John un vrai travail de fourmi. On a souvent dit que John a gagné grâce à la télévision. Il est certain que quelques années plus tôt, du temps où la radio régnait sur le pays, il aurait sans doute perdu les élections. Il pouvait parler de la voix de Bobby. La sienne n'avait pas grand-chose à lui envier même si elle était plus posée. Mais rien à voir avec la chaude tonalité du timbre de Roosevelt qui distillait la douce mélodie du New Deal jusque dans les enclaves les plus oubliées du pays. Même comparée à celle de Nixon, plus grave et plus vigoureuse, il aurait perdu la partie. Mais à la télévision, Nixon avait l'attitude un peu désespérée d'un renard qui vient de laisser filer sa troisième poule de la journée. Alors que John donnait le sentiment d'incarner l'avenir du pays, le début d'une ère nouvelle. Laquelle, il était difficile de le dire. Physiquement, John avait un avantage décisif. Le jeune homme efflanqué avait repris du volume avec les années, grâce à la cortisone qu'il prenait pour soigner la maladie d'Addison. Une nouvelle fois, il avait transformé une faiblesse en avantage.

La pression communiste s'intensifiait dans le monde et près de nous à Cuba. Rien ne changeait dans les priorités, mais le beau gosse leur donnait

un peu d'air. Il aurait pu se contenter d'une performance d'acteur puisque c'est ainsi qu'il était entré en politique. Mais il eut le flair de ne pas négliger l'Amérique de l'intérieur, celle qui participe d'un mythe dont elle ne profite jamais. Il fit plus que cela. Il leur fit toucher en vrai ce personnage noir et blanc strié de parasites dont la télévision faisait une étoile. Il venait par exemple rendre visite à des mineurs par un froid de gueux. Il leur donnait vraiment l'impression de s'intéresser à eux, en répondant avec sincérité à des questions parfois déroutantes posées par des hommes usés que plus rien n'impressionnait. Comme ce vieux mineur qui lui demanda :

C'est vrai que votre père est l'un des hommes les plus riches des États-Unis ?

– Je crois que c'est vrai.

– C'est vrai que vous n'avez jamais manqué de rien et qu'on vous a toujours donné tout ce dont vous aviez besoin ?

– J'ai bien peur que vous ayez raison.

– C'est vrai que vous n'avez jamais travaillé de vos mains ?

– C'est vrai.

– Alors, vous voulez que je vous dise, eh bien ! Vous n'avez rien perdu.

John avait le sens de la ficelle mais il ne mentait pas avec le naturel de ses concurrents. Le grand tour qu'il fit de l'Amérique spectatrice de ses mythes fit beaucoup pour sa popularité.

Marc Dugain, *La Malédiction d'Edgar*, © Éditions Gallimard, 2005.

« La voix surgie des abysses de l'Histoire »

Très vite, il (*de Gaulle*) est venu à la télévision, lui dont l'épopée est née d'un appel radiodiffusé, lui qui avant d'exister par le biais des images a été très longtemps, dans l'imaginaire de ceux qui ne le voyaient pas, une voix et un nom. Il parle toujours et cette fois son visage, son uniforme, la théâtralité de ses gestes occupent l'écran. Il a compris, dès son retour au

pouvoir, que la télévision est une arme essentielle et que c'est grâce à elle qu'il remportera la double bataille de l'Algérie et de l'affermissement de son régime. Parfois il est en costume sombre, il ressemble presque à n'importe quel homme de son temps, même s'il diffère, bien entendu, par le ton, l'éloquence dramatisée, la voix surgie des abysses de l'Histoire, d'autres fois, il apparaît en uniforme et c'est le signe que la situation est grave. L'État vacille. L'Algérie est au bord du chaos. Garant de la sûreté nationale, recours suprême, pierre angulaire, le général manifeste par le verbe et le geste sa présence au premier poste, sa vigilance, sa détermination. Il fulmine, il gronde, il est une masse d'énergie, de violence retenue, prête à crever l'écran, son éloquence est dominée par la rage, elle n'obéit à aucun code, aucun critère. Le général comédien a appris son texte qu'il martèle avec autorité, il a besoin d'un bureau où faire retomber ses mains, il regarde vaguement devant lui, ce n'est pas l'œil de la caméra qui l'attire, c'est la France, virtuelle, obscure, silencieuse qu'il sent là devant lui. Et il n'est jamais aussi bon que lorsque les circonstances l'arrachent à l'atonie des heures ordinaires, il n'est jamais si bon que lorsque l'Histoire lui donne un lieu exposé sur lequel vient battre la tempête, lorsqu'il peut reprendre son dialogue jamais interrompu avec une nation qui cherche en lui le guide et le salut. La partition est simple : d'un côté l'État, le droit, la vérité et de Gaulle ; de l'autre, les factieux, les féodaux, les ennemis de l'État, les félons, les traîtres, les pourvoyeurs de chienlit. Ce manichéisme dur convient à la télévision et fait de l'allocution présidentielle un moment dramatique, une scène de rage et de fulmination où de Gaulle est tour à tour auteur, acteur, chef de l'État, phare dans la bourrasque.

On regarde aujourd'hui ces documents comme les morceaux d'une autre époque. Tout a vécu : le décor, l'image, la gestuelle, la façon de dire le texte, le jeu outré de l'autorité. Tout a vécu et pourtant l'intensité est grande encore et renvoie bon nombre d'allocutions présidentielles au vide des oubliettes.

Philippe Le Guillou, *Stèles à de Gaulle*, © Éditions Gallimard, 2000.

Le témoignage de celui qui en était

Retour de l'île d'Elbe

« Tuez votre Empereur, vous le pouvez ».

– La réussite, disait-il au Grand Maréchal et au général Drouot, est dans la célérité de ma marche et mon arrivée à Grenoble.

Il y avait 100 lieues du point de débarquement à cette ville ; elles furent franchies en six jours. L'avant-garde rencontra un bataillon de ligne à cheval sur la grand route de Grenoble. Il était venu pour arrêter la marche de l'Empereur ; le général Cambronne demanda à communiquer avec lui, le commandant s'y refusa. Le général Cambronne fit prévenir Sa Majesté qu'il était arrêté par un bataillon du 5^e de ligne, une compagnie de sapeurs et une compagnie de mineurs, 7 à 800 hommes en tout ; que ce bataillon s'était présenté à la Mure, avec quelques barils de poudre, pour en faire sauter le pont ; que les habitants s'y étaient opposés et qu'ils avaient rétrogradé jusqu'à Laffrey.

J'étais comme pendant tout le voyage couché tout habillé dans la chambre de l'Empereur, lorsque, Saint-Denis, couché dans la pièce précédente, frappa à la porte, et me dit que le Grand Maréchal demandait à parler à l'Empereur. J'ouvris et je l'annonçai à Sa Majesté. Il lui lut le rapport du général Cambronne.

L'Empereur s'informa si les grenadiers étaient arrivés ; on lui dit que oui :

– Laissez-les reposer, et dites à Cambronne d'attendre mon arrivée et de rien entreprendre.

Au jour, l'Empereur s'habilla, se mit en route, la Garde le suivit ; il rencontra l'avant-garde et se porta en avant ; arrivé à distance, il fit faire halte et mettre le bataillon en colonne par peloton ; sur la route à gauche était une colline que le bataillon corse se disposait à occuper ; déjà quelques compagnies la gravissaient ; à droite, il y avait une petite plaine dans laquelle il fit descendre les Polonais, quelques mamelouks, et toutes les personnes de sa suite à cheval. L'Empereur envoya le colonel Roul, son officier d'ordonnance, prévenir le bataillon de son arrivée ; le chef de bataillon lui dit qu'il avait défense de communiquer, qu'il avait les mains liées.

Mais un cri lointain arrivait jusqu'à nous, c'était celui de : Vive l'Empereur !

Le colonel Roul revint, instruisit Sa Majesté de la disposition des esprits, elle n'était pas douteuse, il ne s'agissait pour enlever les troupes et dégager leur commandant que de se faire reconnaître et de parler aux soldats.

Le commissionnaire des guerres Vauthier fut envoyé prévenir le commandant du bataillon que l'Empereur le rendait responsable envers la France et la postérité des ordres qu'il donnerait ; en même temps, il ordonna à sa Garde de mettre les armes sous le bras, fit déployer le drapeau tricolore, et la musique en tête fit entendre : « Allons enfants de la Patrie ».

Tous furent électrisés et dans le bataillon et dans les troupes de Grenoble. L'Empereur vêtu de cette petite redingote grise dont l'effet avait été tant de fois magique sur le soldat, accompagné des généraux Drouot, Cambronne et le Grand Maréchal, se présenta au 5^e de ligne. Sa Majesté fut bientôt reconnue :

– Tuez votre Empereur, leur dit-il, vous le pouvez.

– Vive l'Empereur, fut la seule réponse.

Un vieux soldat, la larme à l'œil, s'approche de lui et fait sonner la baguette de son fusil :

– Voyez si nous avons envie de vous tuer.

En un instant, les cocardes tricolores qu'ils avaient dans leurs sacs, prirent la place de la cocarde blanche qui, après le départ du bataillon marquait l'emplacement qu'il occupait, ils fraternisèrent avec la Garde.

Louis Marchand, *Mémoires de Marchand : premier valet de chambre et exécuteur testamentaire de l'empereur Napoléon*, publ. d'après manuscrit original par Jean Bourguignon. I : *L'île d'Elbe. Les Cent-Jours*, Paris, Plon, 1952.

George Stephanopoulos a été le *Spin Doctor* de Bill Clinton. Il dévoile les coulisses de la communication : focus sur la célèbre poignée de mains Arafat-Rabin-Clinton de 1993 (Accords d'Oslo).

« La photo de la décennie »

Samedi matin, nous avons fait une répétition de la poignée de main. Ce n'était qu'un tour de chauffe ; quatre mecs en jeans autour de mon bureau, en train de se demander comment chorégraphier ce tango politique. Les signatures venaient en premier, avec de multiples exemplaires du traité, nécessitant de multiples signatures. Puis le Président devait se tourner vers la gauche pour serrer la main d'Arafat ; se tourner vers la droite pour serrer celle de Rabin ; reculer d'un demi pas, bras légèrement écartés du corps, en espérant qu'Arafat et Rabin se tendraient la main devant lui pour la photo de la décennie... : La dernière chose que j'ai dite à Clinton, fut « Pensez à votre visage ». Il était assez malin pour ne pas sourire à pleines dents au moment déterminant ; mais s'il surcompensait, il risquait d'avoir l'air sinistre... Nous avons répété un sourire bouche fermée.

La cérémonie se déroula comme dans un rêve. Rabin semblait encore nerveux ; Arafat était en extase ; et au moment culminant, Clinton paraissait plus présidentiel que jamais — calme, assuré et en plein contrôle de la situation, tandis qu'il reculait d'un demi-pas, demi-sourire en place, et leur laissait la voie libre. La foule retint son souffle. Puis Arafat et Rabin tendirent la main l'un vers l'autre, se serrèrent la main, et la foule laissa exploser sa joie.

George Stephanopoulos, *All Too Human :
A Political Education*,
New York, Little, Brown, 1999.

« Le mythe politique naît là où la trame du tissu social se déchire »

Le mythe politique apparaît, au regard de l'observation sociologique, comme autant déterminant que déterminé : issu de la réalité sociale, il est également créateur de réalité sociale. Apparu là où la trame du tissu social se déchire ou se défait, il peut être considéré comme l'un des éléments les plus efficaces de sa reconstitution. Témoignage d'une crise qui affecte le

groupe tout entier en même temps que chacun des individus qui le composent, c'est sur les deux plans, celui de la réinsertion sociale de l'individu « anomisé » et celui de la restructuration du groupe, qu'il tend à lui apporter un certain type de réponse.

Mythes et mythologies politiques,
Raoul Girardet, « L'Univers Historique », © Éditions du Seuil, 1986,
« Points Histoire », 1990.

Serions-nous nos meilleurs ennemis ? Qu'est-ce qui guide nos préférences, nos jugements, nos décisions ? Pourquoi agissons-nous contre notre intérêt ? Telles sont les questions que posent Daniel Kahneman, spécialiste de psychologie cognitive et d'économie comportementale, prix Nobel d'économie en 2002 pour ses travaux sur le jugement et la prise de décision. Il met en évidence dans notre fonctionnement cognitif, un « Système 1 », rapide, intuitif et émotionnel et un « Système 2 », plus lent, plus réfléchi, plus contrôlé et plus logique mais qui demande fréquemment un effort conscient pour être mobilisé. L'impression laissée par celui qui nous parle, en nous déviant de la véritable question à examiner, peut nous induire en erreur.

Évaluer la validité

Quand peut-on faire confiance à un spécialiste expérimenté qui prétend avoir une intuition ? Nous avons conclu qu'il était pour l'essentiel possible d'établir une distinction entre les intuitions potentiellement valides et celles qui seront sans doute bidon. Comme lorsqu'il s'agit de savoir si une œuvre d'art est un faux, vous vous en tirerez souvent mieux en vous concentrant sur sa provenance qu'en étudiant l'œuvre elle-même. Si l'environnement est assez régulier et si le juge a la possibilité d'apprendre ces régularités, la machine associative reconnaîtra les situations et produira des prédictions et

des décisions rapides et exactes. Si ces conditions sont remplies, vous pouvez avoir confiance dans les intuitions de quelqu'un.

Malheureusement, la mémoire associative produit aussi des intuitions subjectivement convaincantes mais qui sont erronées. Quand vous évaluez les intuitions des experts, demandez-vous toujours s'ils ont eu la possibilité suffisante d'apprendre à identifier les indices, même dans un environnement régulier.

Dans un environnement moins régulier, ou à faible validité, on invoque l'heuristique du jugement. Le Système 1 est souvent capable de produire des réponses rapides à des questions difficiles par la substitution, créant une cohérence là où il n'y en a pas. On répond à une autre question que celle posée, et la réponse peut être assez plausible pour passer l'examen du Système 2, laxiste et tolérant. Par exemple, vous souhaitez prédire l'avenir commercial d'une entreprise, et vous croyez que c'est ce que vous êtes en train d'évaluer, alors qu'en réalité, vos estimations sont conditionnées par les impressions que vous ont laissées l'énergie et la compétence de ses dirigeants actuels.

Daniel Kahneman, *Système 1, Système 2,
les deux vitesses de la pensée,*

© Flammarion, 2012 pour la traduction en langue française.

Le mot de la fin

La cérémonie funèbre offre les moments parmi les plus glorieux de l'art oratoire, un art voué à l'éphémère, qui célèbre non sans magnificence et non sans ironie sa propre vanité. Le thème aussi de morceaux de bravoure pour l'écrivain.

« Vanités des vanités »

Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, Duchesse d'Orléans
prononcée à Saint Denis le 21 août 1670

Monseigneur,

J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir funèbre à très-haute et très-puissante princesse Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Elle, que j'avais vue si attentive pendant que je rendais le même devoir à la reine sa mère, devait être sitôt après le sujet d'un discours semblable ; et ma triste voix était réservée à ce déplorable ministère ! Ô vanité ! Ô néant ! Ô mortels ignorants de leurs destinées ! L'eût-elle cru, il y a dix mois ? Et vous, messieurs, eussiez-vous pensé, pendant qu'elle versait tant de larmes en ce lieu, qu'elle dût sitôt vous y rassembler pour la pleurer elle-même ? Princesse, le digne objet de l'admiration de deux grands royaumes, n'étais-ce assez que l'Angleterre pleurasse votre absence, sans être encore réduite à pleurer votre mort ? Et la France qui vous revit avec tant de joie, environnée d'un nouvel éclat, n'avait-elle plus d'autres pompes et d'autres triomphes pour vous, au retour de ce voyage fameux, d'où vous aviez remporté tant de gloire et de si belles espérances ? « Vanités des vanités, et tout est vanité. » C'est la seule parole qui me reste ; c'est la seule réflexion que me permet, dans un accident si étrange une si juste et si sensible douleur. Aussi n'ai-je point parcouru les livres sacrés, pour y trouver quelque texte que je pusse appliquer à cette princesse. J'ai pris, sans étude et sans choix, les premières paroles que me présente l'Ecclésiaste, où, quoique la vanité ait été si souvent nommée, elle ne l'est pas encore assez à mon gré pour le dessein que je me propose. Je veux dans un seul malheur déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines. Ce texte, qui convient à tous les états et à tous les événements de notre vie, par une raison particulière devient propre à mon lamentable sujet, puisque jamais les vanités de la terre n'ont été si clairement découvertes, ni si hautement confondues. Non, après ce que nous venons de voir, la santé n'est qu'un nom, la vie n'est qu'un songe, la gloire n'est qu'une apparence, les grâces et les plaisirs ne sont qu'un dangereux amusement : tout est vain en nous, excepté le sincère aveu que nous faisons devant Dieu de nos vanités, et le jugement arrêté qui nous fait mépriser tout ce que nous sommes.

Bossuet.

Et si la capacité à incarner une parole dépendait de la façon d'exister, en assumant ou non le corps dans la vie et la mort. Valère Novarina (cf. *supra*, Moment 1) évoque le personnage de Boucot « qui ne jouit pas », un extrait qui résonne par antagonisme avec les pages de Bourdieu sur l'homme des classes populaires qui se permet de se montrer « nature », qui « n'a pas peur d'ouvrir sa gueule, de gueuler ».

Sa grande peur de l'anus...

Boucot orateur, rhéteur essoufflé rhétoriquant toujours plus vite, cherchant son troisième, cinquième, neuvième souffle. Boucot orateur à bout, radote, parle tout seul : changements de rythme, sursauts d'arguments, arguments sautés, effondrements, sursauts, tout ceci avec, sans cesse s'amplifiant, une peur de perdre, de maigrir, d'avoir des fuites (Boucot percé bouche ses fuites, Boucot fuit de partout, veut tout boucher de sa bouche). Sa grande peur de l'anus (« Qu'est-ce que c'est ? parce que c'est par là que ça s'en va. Boucot sans anus, Boucot trou sans fond, serrant sans cesse son sphincter buccal, consonnant dur, articulant, attaquant de sa bouche musclée ; Boucot sans cesse percé, troué partout, voulant tout retenir de sa seule bouche durcie attaquant méchamment la parole. Folle peur de la mort chez Boucot, pour ça qu'il jouit pas. Sauf de la parole méchante à vide qu'il déverse, dans les quelques moments de tranquillité qu'il a, c'est-à-dire quand tout le monde dort (scène du somnambule, finale de la scène de la langue, chansons). Boucot dort jamais, Boucot meurt jamais. Cruauté de ses mouvements de langue, de lèvres, de dents, dur travail des muscles de la bouche-boucot, mouvements des lèvres sur les dents, sans que ça bouge la mâchoire, sans que ça agite le corps. Il y a des moments où tout Boucot n'est que dans la bouche, l'articulation méchante, la morsure, déglutition. Boucot souffre beaucoup. Dentition labiale. Boucot n'a jamais pensé à la mort, il n'a jamais pensé à son anus. C'est deux choses dont il a très peur. C'est p't'être bien là qu'est l'fond d'l'affaire...

Valère Novarina,
Lettre aux acteurs, Actes Sud, 1986.
P.O.L. éditeur, 2007.

Et si la puissance du comédien, mais aussi du chanteur, du tribun ou de l'avocat, tenait à cette liberté animale...

« Bête » de scène et « monstre » sacré ? Lors d'un récital en hommage à la chanteuse Barbara, donné en 2017 au théâtre des bouffes du nord, Gérard Depardieu cite son amie : « Je hais le mot intellectuel. Ce qui est intellectuel n'a pas de cœur. Tout est une question d'amour. (...) Je ne suis pas une grande dame de la chanson. Je ne suis pas une intellectuelle. Je ne suis pas une héroïne. Je suis une femme qui chante. » Une dizaine d'années plus tôt, le comédien avait écrit un autre hommage, une lettre posthume au comédien Patrick Dewaere.

Je suis une bête, ça m'est égal

Les gémissements, les plaintes, c'était toi. Tu pleurais, tu te faisais du mal dans ton coin. Tu t'étais noyé dans un chapitre des *Valseuses*. Comme Romy Schneider tu confondais ta vie et le métier d'acteur. Tu supportais mal les duretés de ce milieu. Tu étais sensible, sans défense, presque infirme devant le monde. Je te voyais venir avec toutes ces mythologies bidon autour du cinéma, de James Dean ; cela te plaisait ce romantisme noir et buté. Tu la trouvais belle la mort, bien garce, offerte. Il fallait que tu explodes, que tu te désintègres. Tu « speedais » la vie. Tu allais à une autre vitesse, avec une autre tension. Ce n'est pas tellement que tu n'avais plus envie de vivre, mais tu souffrais trop, de vivre. Chaque jour, tu ressassais les mêmes merdes, les mêmes horreurs dans ton crâne. À la fin, forcément, tu deviens fou. Dans *Série Noire*, tu te précipitais la tête contre le pare-brise de ta voiture. J'ai toujours mal en repensant à cette scène. J'ai l'impression d'un film testamentaire. Tu te débats, tu te cognes contre tous les murs. Il y avait

l'agressivité désespérée, l'hystérie rebelle de *Série Noire*. Il y avait aussi la résignation accablée du *Mauvais Fils*. Ces deux films, c'est toi.

Tu hurlais tout le temps sur un ton aigu et parodique : « Un jour, je me ferai plomber, c'est pas possible ! » ou encore : « On ne va pas se laisser faire, dis, on ne va pas les laisser nous enculer. » On ! On, c'était tout le monde. Tu avais peur de tout. Je te le dis maintenant sans gêne et sans en faire un drame, j'ai toujours senti la mort en toi. Pis, je pensais que tu nous quitterais encore plus vite. C'était une certitude terrible que je gardais pour moi. Je ne pouvais rien faire. J'étais le spectateur forcé de ce compte à rebours. Ton suicide fut une longue et douloureuse maladie. Quand j'ai su que c'était fini, je me suis dit : bah oui, quoi. Rien à dire. Je n'allais tout de même pas surjouer comme les mauvais acteurs. Et puis je te l'avoue, moi, bien en face, je m'en fous. Je ne veux pas rentrer là-dedans. Je suis une bête, ça m'est égal, la mort, connais pas. Je suis la vie, la vie jusque dans sa monstruosité. Il ne faut jamais faire dans la culpabilité, se dire qu'on aurait dû, qu'on aurait pu. Que dalle. Il y avait un défaut de fabrication, un vice, quelque chose de fêlé en toi, Patrick.

Quand j'ai perdu ma mère, cela m'a fait un drôle de truc. Mais je n'ai pas non plus pleuré, je ne me suis pas apitoyé. Les gens me disaient : « C'est après, tu vas voir après. » Eh bien après, je n'ai rien vu. La Lilette, c'était simplement une mère. Il y avait de l'amour et de la colère entre elle et moi. Depuis qu'elle n'est plus là, j'ai l'impression d'une présence plus grande.

Gérard Depardieu, *Lettres volées*,
© Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1988.

« Une petite musique de l'esprit »

Le minéral continuera sa course chaotique d'un astre à l'autre, débarrassé de l'écho de ces mots qui n'ont servi à rien.

Si ce n'est à entretenir une petite musique de l'esprit.

Marc Dugain, *Ils vont tuer Robert Kennedy*, © Éditions Gallimard, nrf,
2017.

« C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée »

C'est très curieux, mais c'est un point de vitalité extraordinaire. Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie. Les Entretiens contiennent beaucoup de déclarations de ce genre : cérébralement pessimiste, dit Bacon de lui-même, c'est-à-dire qu'il ne *voit* guère à peindre que des horreurs, les horreurs du monde. Mais nerveusement optimiste, parce que la figuration visible est secondaire en peinture, et qu'elle aura de moins en moins d'importance : Bacon se reprochera de trop peindre l'horreur, comme si elle suffisait à nous sortir du figuratif ; il va de plus en plus vers une Figure sans horreur. Mais en quoi choisir « le cri plutôt que l'horreur », la violence de la sensation plutôt que celle du spectacle, est-il un acte de foi vital ? Les forces invisibles, les puissances de l'avenir, ne sont-elles pas déjà là, et beaucoup plus insurmontables que le pire spectacle et même la pire douleur ? Oui, d'une certaine manière, comme en témoigne toute viande. Mais d'une autre manière, non. Quand le corps visible affronte tel un lutteur les puissances de l'invisible, il ne leur donne pas d'autre visibilité que la sienne. Et c'est dans cette visibilité-là que le corps lutte activement, affirme une possibilité de triompher, qu'il n'avait pas tant qu'elles restaient invisibles au sein d'un spectacle qui nous ôtait nos forces et nous détournait. C'est comme si un combat devenait possible maintenant. La lutte avec l'ombre est la seule lutte réelle. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. La vie crie à la mort, mais justement la mort n'est plus ce trop-visible qui nous fait défaillir, elle est cette force invisible qui la détecte, débusque et fait voir en criant. C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée, et non l'inverse où nous nous complaisons. Bacon non moins que Beckett fait partie de ces auteurs qui peuvent parler au nom d'une vie très intense, pour une vie plus intense. Ce n'est pas un peintre qui « croit » à la mort. Tout un misérabilisme figuratif, mais au service d'une Figure de la vie de plus en plus forte. On doit rendre à Bacon autant qu'à Beckett ou à Kafka l'hommage suivant : ils ont dressé des Figures indomptables, indomptables par leur insistance, par leur

présence, au moment même où ils « représentaient » l'horrible, la mutilation, la prothèse, la chute ou le raté. Ils ont donné la vie à un pouvoir de rire extrêmement direct.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1981.

« Mon buste croit se tendre vers la tragédie... »

Sur les planches, il paraît bien que les tragédiens, atteignant les sommets les plus hauts de la tragédie, ont la poitrine soulevée par une respiration rapide, ils doivent vivre sur un rythme accéléré, leur élocution semble se précipiter même lorsqu'elle se ralentit, même lorsqu'ils se lamentent doucement, et le spectateur victime de cet art sort en lui des mouvements semblables et, quand il ne les éprouve pas spontanément, il croit jouir mieux de la tragédie en les provoquant, sa bouche s'entrouvre, il respire vite, l'émotion le gagne... ainsi quand je songe, à travers Guy, aux instants les plus tendres de Bulkaen, à sa mort véritable, à des morts imaginées dans le secret de mes nuits, à ses désespoirs, à ses chutes, donc à sa beauté culminante puisque j'ai dit qu'elle était provoquée par le désordre méchant de sa figure, tout en restant immobile sur mon lit, ma poitrine se gonfle, je respire plus vite, ma bouche reste entrouverte, mon buste croit se tendre vers la tragédie que vit le gosse, enfin mon rythme circulatoire s'accélère, je vis plus vite. C'est-à-dire que tout cela me paraît être, mais je crois bien que je n'ai pas bougé, et plutôt que c'est la représentation de moi, une de mes images que *je vois*, en face de l'image de Bulkaen dans sa plus haute attitude.

Bulkaen avait donc pris de plus en plus possession de moi.

Jean Genet, *Miracle de la rose*,
© Éditions Gallimard, 1946.

« Sans un mot, sans une parole »

Il n'y a plus eu que les habitants du village pour se souvenir et s'occuper de la tombe, des fleurs, de la dalle de pierre grise. Moi, je crois que pendant des années personne n'a su l'histoire en dehors des gens de Vauville.

Le professeur avait dit le nom de l'enfant. Ce nom a été gravé sur la tombe : W.J. Cliffe.

Chaque fois que le vieil homme parlait de l'enfant, il pleurait.

La huitième année, il n'est pas revenu. Et jamais plus il n'est revenu.

Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. Et c'est une chose si terrible à penser, si atroce, qu'on ne peut la supporter, et dont on ne sait, avant de l'avoir vécue, à quel point. Ce n'est pas le mélange des corps, pas du tout, c'est la disparition de ce corps dans la masse des autres corps. C'est le sien, son corps à lui, jeté dans la fosse des morts, sans un mot, sans une parole. Sauf celle de la prière de tous morts.

Pour le jeune aviateur anglais, ce n'était pas le cas puisque les habitants du village avaient chanté et prié à genoux sur la pelouse autour de sa tombe et qu'ils sont restés là toute la nuit. Mais ça m'a quand même reportée à ce charnier des environs de Saïgon où est le corps de Paulo. Mais maintenant je crois qu'il y a plus que ça. Je crois qu'un jour, beaucoup plus tard, plus tard encore, je ne sais pas bien, mais déjà je le sais, oui, beaucoup plus tard, je retrouverai, je le sais déjà, quelque chose de matériel que je reconnâtrai comme un sourire arrêté dans les trous de ses yeux. Des yeux de Paulo. Là, il y a plus que Paulo. Pour que ça devienne un événement tellement personnel, cette mort du jeune aviateur anglais, il y a plus que ce que je crois, moi.

Je ne saurai jamais quoi. On ne saura jamais. Personne.

Marguerite Duras, *Écrire*,
© Éditions Gallimard, 1993.

« S'ils me ressentent, je suis sauvé »

Elle a peur que je n'écrive des choses mauvaises sur les gens. Je n'ai pas peur d'écrire, car je sais que j'écris des choses bonnes. Ma femme tousse et bâille en exagérant, croyant qu'elle peut me forcer à me mettre au lit et à dormir. Elle me regarde, et croit que je ne connais pas ses intentions. Je la connais bien. Elle ne dit rien, mais elle souffre. Elle veut me forcer à me coucher, car elle croit qu'elle est fatiguée. Elle est nerveuse, et les nerfs sont une chose mauvaise. Elle pense que je dois dormir. J'ai répondu à son bâillement. Elle ne me comprend pas. Elle croit que je suis fatigué. Je leur ai promis de danser, c'est-à-dire aux aristocrates. Je ne danserai pas pour eux, car ils croient qu'ils peuvent tout avoir. Je ne veux pas leur donner mes sentiments, car je sais qu'ils ne me comprendront pas. Je jouerai à Paris très bientôt. Je danserai seul au profit des artistes français pauvres. Je veux que les artistes me ressentent, c'est pourquoi je prendrai leur vie. Je me soûlerai pour les comprendre. Si Dieu le veut, j'irai au cabaret avec eux. Ils ont besoin de moi car ils ont perdu le sentiment. Ils ont besoin d'argent, et je leur en donnerai. Ils m'oublieront, mais leur sentiment sera vivant. Je veux qu'ils ressentent, c'est pourquoi je danserai à Paris dans les mois à venir au profit des artistes pauvres. J'organiserai ça s'ils le veulent. S'ils le veulent, ils l'organiseront. Il faudra seulement me payer mon séjour à Paris. Je demanderai à Astruc de convoquer les artistes pauvres à une conversation, car je leur parlerai. Je leur dirai : « Écoutez ! Je suis un artiste, vous aussi. Nous sommes des artistes, c'est pourquoi nous nous aimons. Écoutez, je vais vous dire quelque chose de bien. Voulez-vous ? » Je leur poserai une question sur la vie. S'ils me ressentent, je suis sauvé. S'ils ne me ressentent pas, je serai un pauvre homme, un malheureux, car j'en souffrirai. Je ne veux pas danser à Saint-Moritz, car les gens ne m'aiment pas. Je sais qu'ils croient que je suis un malade. Je suis en bonne santé, et je n'épargne pas mes forces. Je danserai plus que jamais. Je veux apprendre la danse, c'est pourquoi je travaillerai un peu chaque jour. J'écrirai aussi. Je n'irai plus à leurs soirées. Cette gaieté-là, j'en ai eu assez pour la vie entière. Je n'aime pas m'amuser. Je comprends ce que c'est la gaieté. Je ne suis pas gai, car je sais que la gaîté c'est la mort. La gaieté est la mort de la raison. J'ai peur de la mort, c'est pourquoi j'aime la vie. Je veux inviter des gens à venir me voir, mais ma femme a peur de moi. Je veux inviter un vieux Juif qui est parent du baron de Gunzbourg. Le baron de Gunzbourg est un homme de bien. Il ne comprend pas la vie. Il devrait se marier et avoir des enfants,

mais il tourmente sa femme car il veut qu'elle mène une joyeuse vie. Je sais que tout le monde dira : « Nijinski est devenu fou », mais ça m'est égal, car j'ai déjà joué au fou à la maison. Tout le monde le pensera, mais on ne me mettra pas dans une maison de fous, car je danse très bien et je donne de l'argent à tous ceux qui m'en demandent. Les gens aiment les excentriques, c'est pourquoi on me laissera tranquille, en disant que je suis un clown fou. J'aime les fous car je sais leur parler. Quand mon frère était dans sa maison de fous, je l'aimais, et il me ressentait. Ses camarades m'aimaient. J'avais dix-huit ans à l'époque. Je comprenais la vie d'un fou. Je connais la psychologie d'un fou. Je ne contredis pas les fous, c'est pourquoi les fous m'aiment. Mon frère est mort dans une maison de fous. Ma mère vit ses dernières heures. J'ai peur de ne plus la revoir.

Nijinski, *Cahiers* (version non expurgée), *op. cit.*, p. 85.

Un chemin singulier

« L'écartèlement de la pointe »

Antonin Artaud connaissait le corps humain en mouvement comme aucun champion des stades ne pourra le connaître. Ce corps blessé, désatellisé par « erreur de la nature », avait une acuité d'autant plus aiguë de l'équilibre des forces. Il a crié la différence entre l'équilibre et le déséquilibre qu'il ne pouvait traduire autrement que par des images impossibles et d'impossibles mouvements, tant les positions respectives étaient extrêmes, absolues.

Dans « l'ombilic des limbes » il parle de l'écartèlement de la pointe... Toutes les branches de l'éventail plongeant dans un centre unique... Renversant le corps dans ses désirs, ouvrant les bras, c'était l'obligation pour lui de les fermer.

Deux corps inverses l'habitaient luttant l'un contre l'autre en tournant. Sa névrose lançait des obliques inachevées qui ne pouvaient aboutir. Cette dynamique corporelle se retrouve au fond de tous ses textes.

Jacques Lecoq,
Le Théâtre du geste, Bordas, 1987.

« Il ne me reste qu'une chose à ajouter »

Il ne me reste qu'une chose à ajouter. La bienséance est ce qu'on doit rechercher avant tout dans l'action oratoire, mais souvent ce qui sied à l'un ne sied pas à l'autre. Il y a un je ne sais quoi dont il n'est guère possible de rendre raison, et s'il est correct de dire que l'essentiel est de faire ce qui convient, ce secret ne peut être transmis sans la technique, ni l'être totalement par elle. Chez certaines personnes les qualités sont sans grâce, chez d'autres, ce sont les défauts mêmes qui plaisent.

Quintilien, *op. cit.*, p. 18, 36, 63, 92, 133.

Du personnage à la personne

« Ce n'est probablement pas un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. (...) C'est dans ces rôles que nous nous connaissons les uns les autres, et que nous nous connaissons nous-mêmes. »

« En un sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-même — le rôle que nous nous efforçons d'assumer —, ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. »

Robert Ezra Park, *Race and Culture*, Glencoe, III, The free press, 1950
(posth.)

(cité par Erving Goffman, *op. cit.*, p. 157, 164).

Conclusion

Le silence fait peur¹

D'où vient que la valeur du silence, constitutive des arts, soit si peu considérée dans l'art oratoire, où c'est le silence même qui est en jeu ?

Le silence qui suit du Mozart, disait Guitry, c'est encore du Mozart. Mais avant même cette considération, une symphonie de Mozart sans silence serait tout à fait inaudible. Le peintre structure les ombres et les lumières, le scénographe conçoit la scène avec les vides qui répondent aux pleins, le cuisinier dresse une assiette en pensant à la verticalité, le jeu des couleurs, et autant à l'espace laissé nu qui mettra en valeur les mets et sera la signature de l'élégance.

Lorsqu'il s'agit de prendre la parole, le silence fait peur. Peur du vide, peur de soi-même, peur d'être jugé par l'autre. Réaction de stress aussi, accélération, précipitation, emballement du propos, jusqu'à la panique.

Le silence est pourtant vital dans la prise de parole. C'est dans le silence que je prends le temps de vérifier ou même de construire la clarté de mon discours. Dans le silence, je respire ; dans le temps de l'expiration, longue et profonde, j'agis sur la régulation du stress

et permets la décélération. Dans l'inspiration, je reçois l'auditoire. La respiration est un échange avec lui. Dans le silence, je construis le rythme de mon discours, mets en valeur telle ou telle parole qui vient, après un silence. Je module sa durée, comme en musique, je jalonne ma partition de pauses, de soupirs, de demi ou de quarts de soupirs... Par lui, je me connecte à mes propres émotions, me reliant au plexus et au sacrum, je prends le temps de recevoir et d'apprécier ce que je reçois des autres. En plaçant et goûtant les silences, je suis compositeur, chef d'orchestre et interprète de ce que je dis.

Le silence est vital pour l'auditeur. Comme dans la symphonie de Mozart, il permet d'entendre la musique de la parole, de recevoir chacune des idées, de comprendre et d'imaginer ce qui est dit. Il est le temps juste de la réception et de la qualité de l'interaction entre celui qui parle et celui qui écoute. Le danseur étoile Nicolas Le Riche dit, « lorsque je parle, j'écoute la résonance de ce que je dis dans le cerveau de l'autre² ». Au commencement est le silence, la phrase est ponctuée de silences, après la parole vient le silence, pas n'importe quel silence, mais un silence qui est matière. Il y a dans un discours d'Obama, plus d'un tiers de silences, dans la prise de parole d'une personnalité aussi dissemblable, Marguerite Duras, également.

Pour mieux assumer ce silence, il me faut l'habiter. L'habiter avec ma présence car c'est seulement en ayant une pleine conscience de mon corps que je deviens apte à tenir un silence.

Retrouver la disponibilité physique et psychique ouvre la possibilité de capter chaque signe de l'autre et d'être en prise constante avec lui. Le silence est un art du lâcher prise.

Cette disponibilité s'allie pourtant à une grande tonicité. C'est pourquoi le chat est l'animal fétiche du comédien comme de l'orateur, parfaitement détendu en apparence, sur le dos, les pattes

en l'air, mais prêt à bondir en moins de temps qu'il ne faut pour le dire.

Au silence à connotation négative, vide, absence de sons ou de texte se substitue un autre silence qui est écoute, présence dans l'instant, capacité d'adaptation, sonar de l'orateur, prolongement d'une parole, prélude d'une autre. Il est de la famille de ces silences que l'on peut goûter en haute montagne, où chaque son est vibration, acquiert une densité neuve et change le rapport au monde. Il est à la source du charisme.

La qualité de la parole procède de la qualité du silence. C'est pourquoi l'art du silence requiert tant de sagacité ; les épices peuvent révéler un plat comme l'abasourdir. La maîtrise du silence se reconnaît à la justesse de son usage. Elle définit une place active pour l'autre, l'auditeur, l'élève, le contradicteur, le partisan. Les grands orateurs sont des maîtres du silence.

Cyril Delhay

Notes

1. L'OCDE constate dans l'étude PISA publiée en décembre 2019 que la France est, avec l'Argentine et le Brésil, « l'un des trois pays où les élèves font part des plus grandes préoccupations liées aux problèmes de discipline en classe ». En conséquence, pour plus de deux élèves sur cinq, le temps d'apprentissage est réduit en raison du bruit.

Notes

1. Voir aussi Cyril Delhay, *Parler en public, principes et méthode*, Dalloz, 2020.

2. In Cyril Delhay, Hervé Biju-Duval, *Tous orateurs*, Eyrolles, Paris, 2015.