

JÉRÉMY
AZENCOTT

24 • 24

être acteur, pas écolier



QUATRIÈME MUR

L'AUTEUR

Jérémy Azencott est auteur, metteur en scène, acteur et pédagogue. Lauréat du Prix Olga Horstig et de différents prix d'interprétation en tant qu'acteur, il a fondé à Montpellier l'école d'arts dramatiques QUATRIEME MUR, grâce à laquelle il forme chaque année ses élèves.

Passionné de pédagogie et du jeu de l'acteur, il veut avec 24.24 transmettre pour le plus grand nombre la vision du jeu de l'acteur qu'il applique tous les jours avec ses élèves.

À toutes celles et ceux qui m'ont permis d'écrire ce livre.

Depuis ma famille en passant par les acteurs et actrices célèbres ou non dont je parle dans ce livre, et évidemment, à mes élèves, qui tous les jours, me permettent de remettre en question ce que je prenais pour acquis, et dont j'ai utilisé le travail pour illustrer certains exemples de ce livre.

Un élève sans professeur n'est rien.

Mais le contraire est tout aussi vrai : un professeur sans élève n'a personne pour le challenger, le faire évoluer et grandir.

Donc merci à vous.

*« Pourquoi je veux être acteur ?
Parce que je préfère être n'importe qui,
sauf moi. »*

Le Petit Moine **Shaolin**

SOMMAIRE

INTRODUCTION - 13

LA SCÈNE FIL ROUGE - 29

PARTIE 1 : LA PHILOSOPHIE DE L'ACTEUR - 39

1. OSER RATER - 41
2. SAISIR SA CHANCE - 49
3. ÊTRE ÉLÈVE, PAS ÉCOLIER - 57
4. NE PAS VERTICALISER LES ÉMOTIONS - 65

PARTIE 2 : COMPRENDRE - 73

5. APPRENDRE LE TEXTE CORRECTEMENT - 75
6. LES 8 LECTURES DE SHERLOCK HOLMES - 85
7. S'ASSURER D'ÊTRE SUR LE BON CHEMIN - 99
8. LES SIX PILIERS - 113

9. L'ÉMOTION AVANT LE VERBE - 125

PARTIE 3 : INCARNER - 135

10. LAISSER L'IMAGINAIRE NOUS GUIDER - 137
11. LES 88 TOUCHES DU PERSONNAGE - 149
12. LES 4 POINTS CARDINAUX - 165
13. L'INTERRUPTEUR - 175
14. 24/24 - 187

PARTIE 4 : ÉCOUTER - 203

15. LE PONT DE LA PENSÉE - 205
16. LE MONOLOGUE PAR DÉFAUT - 217
17. IMPROVISATIONS SPONTANÉES OU PLANIFIÉES - 231
18. L'OUBLI CONSCIENT - 245
19. GÉRER LE TRAC - 257
20. L'ÉTAT DE GRÂCE - 265

CONCLUSION - 275

INTRODUCTION



*«Que va-t-il se passer dans 10 secondes ?
L'acteur le sait. Mais le personnage n'en sait rien
Basez votre jeu sur ce point fondamental,
et votre jeu sera vrai en toutes circonstances.»*

*Jérémy **Azencott***

INTRODUCTION

Commençons par une question toute simple : qu'est-ce que tu vas vivre dans dix secondes ?

Peut-être que tu seras en train de lire cette page. Après tout, tu as ouvert le livre, tu en es à l'introduction, tu es parti pour lire l'intro, non ?

Ou alors la lire en diagonale.

Ou en lire quelques paragraphes, et passer directement aux chapitres.

Ou alors, peut-être que ton téléphone va sonner. Alors tu décrocheras.

Ou pas, d'ailleurs.

Peut-être que c'est un numéro inconnu, auquel cas ta méfiance te poussera à regarder l'écran et à te demander si tu réponds.

Ou peut-être que ton voisin, ta mère ou ton meilleur ami viendra cogner à ta porte pour t'emmener pique-niquer « *parce-qu'après-tout-il-fait-super-beau-viens-on-en-profite.* »

En bref : tu ne sais pas ce qu'il se passera dans dix secondes, ni dans deux jours.

Il en va de même pour une conversation. Tu ne sais pas ce que va dire la personne en face de toi. Tu ne sais pas ce qu'elle va faire. Et le plus vertigineux, c'est que tu ne sais même pas ce que toi, tu vas penser, dire ou faire. À la limite, quand c'est toi le moteur d'une interaction, tu sais ce que tu veux : annoncer une bonne nouvelle, obtenir une augmentation, dire à quelqu'un que tu l'aimes. Mais comment ça va se passer, comment ça va réagir en face, quel chemin la conversation va prendre, personne au monde ne le sait.

Pas même toi.

Tout ça est soumis au chaos le plus total, à l'imprévu, ou dit autrement : à la vie en elle-même.

De l'improvisation à l'état pur.

On a beau planifier dans la vie, la plupart du temps, la vie n'en fait qu'à sa tête. Comme le dit le dicton « *faire des plans, ça sert juste à faire marrer Dieu.* »

Tu improvises donc ta vie depuis le premier jour, *sans texte à apprendre*. Chaque conversation que t'as eue, chaque dispute, chaque déclaration,

chaque coup de fil, c'était une scène jouée en spontané total.

Maintenant, regardons ce qui se passe quand mes élèves abordent leur première scène, leur premier jour, au premier cours.

Premier réflexe : s'inquiéter. Est-ce que je vais réussir à apprendre mon texte. Est-ce que je vais réussir à avoir l'émotion. Est-ce que je vais parvenir à incarner mon personnage.

Alors je leur réponds toujours la même chose.

– T'as peur de ne pas retenir ton texte ?

– Oui.

– Ton personnage, il a un texte ?

– ...

– Il sait qu'il joue une scène ?

– Non.

– Alors pourquoi tu t'encombres de choses qu'il ne sait pas ? Celui qui m'intéresse lorsque tu es sur scène, devant la caméra ou sur les planches, c'est ton personnage, pas toi. Reste dans les loges, et laisse le personnage monter sur scène.

Arrête-toi ici. Cette phrase-là est la fondation de tout ce livre, et si tu ne devais en retenir qu'une seule sur les deux cents pages qui suivent, ce serait celle-ci :

LE PERSONNAGE
N'EST AU COURANT
DE RIEN.

L'acteur sait qu'il y a un texte. Le personnage n'en a aucune idée.

Il ne sait pas qu'il y a un public. Il ne sait pas qu'il y a une caméra. Il ne sait pas qu'une émotion est attendue en bas de la page 12. Il ne sait pas qu'un metteur en scène le regarde, ni qu'un directeur de casting le filme, ni que trois cents personnes ont payé leur place.

Il vit, c'est tout ce qu'il sait, et c'est déjà pas mal.

Il découvre sa vie seconde après seconde, exactement comme toi tu découvres la tienne.

Tout ce que tu vas apprendre dans ce livre découle de cette seule

phrase. Si le personnage ne sait pas qu'une émotion est écrite en bas de la page, alors tu ne peux pas jouer une émotion : tu dois te préoccuper de ce qui la provoque. Comme le dit très bien Stella Adler :

*« les émotions ne se font pas, les actions se font.
Et lorsqu'elles sont correctement réalisées,
elles déclenchent les émotions. »*

Stella **Adler**

Revenons donc au personnage. Il n'a pas de « texte ».

S'il n'a pas de texte, alors tu ne peux pas l'apprendre par cœur : tu dois savoir *de quoi tu parles*.

S'il ne sait pas ce que l'autre va répondre, alors tu ne peux pas préparer tes intonations : tu dois *écouter*.

S'il ne sait pas qu'il fait un monologue, alors tu ne peux pas planifier tes virages : tu dois *penser ce que tu dis* au moment où tu le dis. Tu dois savoir *ce que tu veux dire*. Pas *ce que tu vas dire*.

Et s'il ne sait pas qu'il y a une salle, un public, une caméra, un texte, une carrière en jeu, alors le trac n'est pas à lui.

Il est à toi.

Vingt chapitres, vingt outils, pour une seule phrase.

Rien que ça.

Cette phrase a un manuel pratique, une méthode à appliquer pour la maîtriser, et je te la donne tout de suite. Ton travail, quel que soit le rôle, tient en quatre verbes :

PENSER
RÉAGIR
BOUGER
PARLER

*en tant que quelqu'un d'autre que toi
qui n'est au courant
de rien.*

Garde-les. Ils reviendront, et pas qu'une seule fois.

Il y a un bouquin qui explique ça mieux que tous les manuels de théâtre du monde, et c'est un bouquin sur les dinosaures.

Jurassic Park, de Michael Crichton.

Dedans, un personnage, Ian Malcolm, mathématicien, passe le roman à expliquer un truc que personne ne veut entendre : la théorie du chaos. L'idée est simple.

Certains systèmes sont tellement complexes, avec tellement de paramètres qui s'influencent les uns les autres, qu'ils sont imprévisibles par nature. Pas parce qu'on manque d'informations : *parce que c'est leur nature*.

La météo. Imprévisible.

Une goutte d'eau qui s'écoule sur un poing. Impossible de prévoir de quel côté elle va couler.

Une île remplie de dinosaures. Impossible de prédire si ça va devenir le prochain parc d'attraction à la mode, ou un enfer dont on n'en sort pas vivant.

On peut tout planifier au millimètre, la vie trouvera un chemin que personne avait prévu.

Une scène de la vie, c'est ça. Un système complexe, non linéaire. Deux êtres humains face à face, c'est des millions de paramètres : l'humeur du jour, la nuit dernière, un mot de travers, un souvenir qui remonte, un regard qui dure une seconde de trop. Résultat imprévisible par nature.

Et ton personnage est jeté là-dedans, sans mode d'emploi, exactement comme toi.

Alors la consigne que je donne à mes élèves, et que je te donne pour tout ce livre, la voici : accepte de danser avec le chaos d'une interaction. En tant que personnage. Le chaos, ce n'est pas ton ennemi, c'est la matière même du vivant. Une scène qui se déroule très exactement comme prévu, c'est une scène morte.

On appelle ça une récitation.

On fait ça en CM2.

Et à part les parents de l'écologiste, tout le monde s'ennuie.

Reste ce paradoxe : si le personnage n'est au courant de rien, c'est parce

que l'acteur, lui, est au courant de tout. De tout. De ce que le texte cache, de ce que ce type a vécu le matin même, de la façon dont il tient ses mains, de ce qu'il veut obtenir, de ce qu'il n'osera jamais dire. Parce que c'est la seule manière de pouvoir tout oublier ensuite, et d'entrer sur scène en ne sachant rien.

Tu dois tout savoir pour pouvoir tout oublier.

C'est pour ça que ce livre est construit en trois étapes, dans cet ordre, et que cet ordre précis est une nécessité. Comme lorsque tu veux faire des pâtes et que tu ne mets pas les pâtes avant que l'eau soit à ébullition. Sinon, tu n'auras pas grand monde à ta table. Ici, c'est la même chose, tu n'auras pas beaucoup de spectateurs à tes spectacles si tu procèdes de la mauvaise manière.

- **COMPRENDRE**, d'abord, avec Stella Adler : enquêter sur le texte, ses indices, son sous-texte.
- **INCARNER**, ensuite, avec Constantin Stanislavski : créer un personnage, touche par touche, comme un sculpteur.
- **ÉCOUTER**, enfin, avec Sanford Meisner : lâcher tout ça, et ne plus faire que réagir.

Beaucoup de gens t'expliqueront qu'il faut être spontané sur scène. Ils ont raison. Ils oublient juste de te dire ce qu'il faut avoir fait avant pour pouvoir se le permettre.

Je fais énormément référence dans mes cours à ces trois pédagogues : Stella Adler, Constantin Stanislavski, et Sanford Meisner. Ici, je simplifie énormément leurs enseignements, je ne vais en tirer que ce dont j'ai besoin pour concevoir la méthode que j'enseigne à QUATRIÈME MUR. En revanche, je te conseille fortement d'aller lire leurs ouvrages, d'approfondir les différents concepts de jeu qu'ils y développent. Cette simplification de leurs théories que tu liras ici est donc un choix conscient de ma part, évidemment. Loin de moi l'idée de laisser sous-entendre que leurs enseignements sont simplistes. Non seulement ils ne

le sont pas, mais ils sont surtout riches de sagesse pour tout acteur débutant. Va te renseigner dès que possible. Mais je veux surtout ici démystifier l'idée que le jeu de l'acteur, c'est complexe. Non, ça ne l'est pas. Il y a beaucoup de concepts de jeu à comprendre, mais faire du vélo aussi, sur le papier, c'est complexe. Et pourtant, on y parvient avec un peu d'entraînement, non ? Le jeu, c'est la même chose. Le tout est d'être suffisamment discipliné.

Aussi, ce que tu liras ici est ma façon de travailler au quotidien avec mes élèves. Je ne prétends pas avoir la science infuse, et pars du principe qu'il y a autant de méthodes de travail qu'il y a d'acteurs. Chacun doit trouver la sienne propre. Les concepts de jeu que tu liras ici sont ceux qui permettent à mes élèves au quotidien de progresser vite, et de comprendre les principes. N'aie pas peur de te réapproprier ces concepts, de les comprendre assez profondément pour les adapter à ta personnalité, à ta façon de faire.

Maintenant, et avant d'aller plus loin, il faut que je te dise d'où viennent les textes que tu vas croiser dans les sections « exemple en classe » de beaucoup de chapitres.

Ce sont des textes que j'ai écrits, et que je fais jouer à mes élèves.

Deux raisons à cela :

- Pour qu'ils ne soient pas influencés par ce qu'ils auraient pu voir auparavant, à la différence d'un texte tiré d'un film célèbre.
- Pour leur faire travailler un concept de jeu en particulier.

Ces textes, tu peux les jouer aussi, pour te permettre de te constituer un répertoire. Je te demanderai simplement de le notifier et de ne pas les utiliser en bandes démos sans me demander l'autorisation avant, par mail. Il y a de fortes chances à ce que je t'y autorise, le tout c'est de le demander, voilà tout.

Maintenant, la deuxième chose, et elle est plus importante.

Ces textes sont durs pour certains. Ce n'est pas un goût personnel pour le sordide. C'est que les textes tièdes n'apprennent rien. Une scène

confortable se joue par-dessus la jambe : tu peux y être passable sans jamais savoir que tu es passable. Un texte qui te met mal à l'aise, non. Il te force à décider ce que tu penses, à quelle distance tu te tiens, et si tu es prêt à défendre quelqu'un que tu n'aimes pas. Ils te permettent également de créer un masque, un personnage éloigné de toi, grâce auquel tu vas pouvoir te lâcher.

Si un de ces textes touche quelque chose de trop proche chez toi -un souvenir, un deuil, une histoire que tu n'as pas envie de rouvrir- ferme le livre et va prendre l'air.

Ta vie privée n'a rien à faire dans ce travail. Tu liras au chapitre 4 pourquoi, et pourquoi ce n'est même pas une question de délicatesse mais une question d'efficacité : ton imagination est un bien meilleur carburant que ta mémoire.

Aucune scène au monde ne vaut que tu ailles payer avec toi.

Un mot maintenant sur la façon de lire ce livre, parce qu'il y en a une.

Ce livre se lit lentement.

Chaque concept que tu vas croiser, prends le temps de le comprendre pour de bon avant de passer au suivant. Quitte à y passer une heure. Un jour. Deux jours. Quitte à le relire, à le laisser tourner dans ta tête au boulot, sous la douche, dans le métro. Fais comme la tortue de La Fontaine.

Rien ne sert de courir.

Le lièvre lit le bouquin en deux soirées, retient trois punchlines, et joue pareil qu'avant. La tortue avance concept après concept, et elle double tout le monde à l'arrivée.

Et je te le dis d'expérience, parce que je le vois tous les jours dans mes cours : ceux qui progressent le plus vite ne sont pas forcément les plus doués. Ce ne sont pas les plus beaux, ni les plus à l'aise. Ce sont les plus attentifs à la théorie. Celles et ceux qui s'assurent d'avoir compris le concept avant de monter sur scène. Ceux qui s'assurent avant de bien avoir compris les règles du jeu auquel ils veulent jouer.

Mes cours sont construits d'une façon précise, et ce livre suit la même

colonne vertébrale. Je ne pars jamais d'une théorie. Je pars toujours d'un défaut. C'est la seule chose qui distingue vraiment ma pédagogie, et elle vient d'une raison très bête : je n'ai pas inventé ces concepts dans un fauteuil. Je les ai façonnés dans une salle, en regardant les mêmes erreurs revenir, chez des gens différents, année après année. Un élève tombe dans un trou. Puis un deuxième tombe exactement dans le même trou. Puis un troisième. Au bout du dixième, tu comprends que le trou n'est pas dans l'élève. Il est dans le chemin. Si, en tant que pédagogue, tu ne comprends pas ça, tu es un automate, pas un pédagogue.

Alors en tant que pédagogue, tu descends de ta chaise, et tu t'approches de ce trou dans lequel tous tes élèves tombent. Et tu le regardes, ce trou. Puis tu descends dedans, tu regardes comment il est fait, tu remontes, et tu construis une échelle.

Cette échelle, ça s'appelle un concept de jeu.

Et il n'existe que parce que le trou existait avant lui.

C'est pour ça que tu ne trouveras jamais, dans ce livre, un outil présenté pour sa beauté. Chaque chapitre commence par le défaut qu'il corrige. Jamais de théorie pour la théorie. Un problème, une cause, un risque, un remède.

Ce qui donne neuf temps, toujours les mêmes, toujours dans cet ordre.

Je vais les dérouler sur un exemple unique, pour que tu voies la mécanique tourner : le réflexe d'apprendre son texte par cœur. On y reviendra en détail au chapitre 5, mais tout le monde le connaît, donc il fera très bien l'affaire.

1. LE CONSTAT

Ce que font les débutants. Pas ce qu'ils pensent, pas ce qu'ils ressentent : ce qu'ils FONT, et que n'importe qui pourrait filmer. *Un acteur reçoit un texte, et la première chose qu'il fait, c'est l'apprendre.*

2. L'EXPLICATION

Pourquoi ils le font. Et ce n'est jamais parce qu'ils sont bêtes. Il y a toujours une logique derrière un mauvais réflexe, et tant que tu ne l'as pas comprise, tu ne peux pas t'en débarrasser. *Parce que le par cœur rassure. C'est le seul endroit du travail où on peut se dire « ça, c'est fait ».*

3. LE DANGER

Ce que cette erreur va lui coûter, très concrètement. Pas moralement : pratiquement. *La récitation, et le trou de texte. Et une scène à laquelle personne ne croit, à commencer par lui.*

4. LE PIÈGE

C'est là que ça devient intéressant. Presque tous les mauvais réflexes d'acteur sont des protections qui produisent exactement ce dont elles voulaient protéger. *Il croit que le par cœur le protège du trou de texte. Le par cœur EST la cause du trou de texte.* Prends le temps de comprendre que c'est terriblement logique avant de passer à la suite. Quand tu apprends un texte par cœur, à quoi est préoccupé ton esprit pendant que tu le récites ? A t'assurer que tu ne te trompes pas. Alors que ton esprit devrait être centré sur le propos qui est en dessous, et qui donne à ce texte cette forme-là. Tant que tu n'as pas vu ce retournement-là, tu n'as aucune raison de changer quoi que ce soit.

5. LE RENVERSEMENT

Le concept lui-même. La bascule. Ce qui remplace le réflexe par une logique inverse. *Le texte n'est pas les fondations de la scène : c'est le dernier étage.*

6. L'APPROCHE PRAGMATIQUE

La preuve, et elle vient presque toujours de ta propre vie plutôt que d'un traité. Parce que tout ce que je t'enseigne, tu le fais déjà correctement quand tu ne joues pas. *Tu n'as jamais eu un trou de texte de ta vie en racontant ta journée à quelqu'un. Pourquoi ? Tu savais de quoi tu parlais.*

7. LA RÈGLE

La loi qui en découle, en une phrase, non négociable. C'est ce que tu écris dans ton carnet. *N'apprends jamais un texte que tu n'as pas encore compris.*

8. LA MÉTHODE

Le protocole. Quoi faire, dans quel ordre, avec quoi. C'est la partie la moins glorieuse et la plus utile. *Lis quinze fois sans chercher à retenir*

quoi que ce soit, mais en cherchant simplement à comprendre. Paraphrase à voix haute. Raconte la scène comme un fait divers. Reviens au texte en dernier.

9. LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR

La formule. Deux, trois, cinq mots maximum, faits pour être retenus et pas pour être admirés. *Merde au par cœur.*

Un mot là-dessus, parce que c'est une manie chez moi et que tu vas t'en apercevoir très vite.

Je donne un nom à tout.

Les huit lectures de Sherlock Holmes. Les six piliers. Les 88 touches. Les quatre points cardinaux. L'interrupteur. Le pont de la pensée. L'oubli conscient.

Ce ne sont pas des trouvailles de communicant. C'est de la pédagogie, et voilà pourquoi : un concept que tu ne peux pas nommer est un concept dont tu ne peux pas te servir. Tu es seul, chez toi, un dimanche soir, avec une scène qui ne fonctionne pas. Si tu as en tête « *il faudrait que je précise davantage les circonstances données du personnage* », il ne se passera rien. Si tu as en tête « *il me manque des touches à ce clavier* », tu ouvres ton carnet et tu bosses.

Un outil qui n'a pas de nom, tu ne le retrouves pas dans ta boîte.

Reste la forme de chaque chapitre, et elle est simple. Après les neuf temps, tu trouveras toujours deux choses.

- **LE CONCEPT**

La théorie, développée, avec deux exemples : un acteur ou une actrice que tu connais, et un élève que je connais. Le premier prouve que ça marche au plus haut niveau. Le second prouve que ça marche au tien.

- **L'EXERCICE**

Basé sur la scène fil rouge, ou centré sur toi, pour mettre en pratique le concept abordé.

Vingt chapitres, neuf temps, le concept, l'exercice, sur une seule scène fil rouge.

Un mot, pour finir, sur la forme que prend ce livre, et sur quoi il s'appuie. À mes yeux, le plus grand manuel de jeu de l'histoire est un roman déguisé. Ouvre *La Formation de l'acteur*, de Constantin Stanislavski. Il prend l'angle du journal intime d'un élève fictif. Un certain Kostia, qui doute, qui rate, qui se prend des murs, et qui progresse sous la férule d'un maître exigeant. Le vieux Russe avait passé quarante ans à chercher une méthode. Au moment de la transmettre, il n'a pas fait une liste. Il a inventé un personnage, et il l'a fait vivre. Parce qu'il avait compris un truc que l'école s'acharne à oublier depuis : on n'enseigne pas l'art par des règles. On le fait vivre.

Alors j'ai poussé la logique de Stanislavski jusqu'à son dernier étage.

Lui avait inventé Kostia. Moi, j'ai supprimé le prénom.

Lui a écrit un livre, moi j'ai opté pour le format série, constituée de 20 « graffitis ».

Le héros de cette série livre n'a pas de nom, pas de visage, pas de passé qui t'empêcherait d'entrer dedans. Il dit « tu ». C'est toi qui rates ce casting au graffiti #2. Toi qui pousse la porte de cette classe. Toi qui devras monter sur scène à la fin.

Vingt épisodes. Un par chapitre. Dix minutes chacun.

La série raconte. Tu y rates un casting, tu y pousse la porte d'une classe, tu y prends une claque, et à la fin tu montes sur scène. Vingt fois, quelque chose t'arrive.

Ce livre, lui, explique. Chaque chapitre reprend le graffiti que tu viens d'entendre et le démonte : le défaut, la cause, le remède, l'exercice.

L'ordre n'a pas d'importance. Écoute l'épisode puis lis le chapitre, ou l'inverse. Mais fais les deux. Ils ne disent pas la même chose, et ce n'est pas un oubli : un concept que tu as seulement compris, tu l'oublies dans le mois. Un concept que tu as ressenti avant de le comprendre, il reste.

Reste le troisième objet, et c'est celui dont je parle le moins.

À côté de ce livre, il y a un carnet. Ce n'est pas un cadeau et ce n'est pas un bonus. C'est le carnet du héros de la série. Ses notes, ses listes, ses

dessins, sa paraphrase d'Hamlet, ce qu'il a compris de travers et ce qu'il a corrigé après. Tout ce qu'il a écrit pendant qu'il traversait ce que tu vas traverser.

Je te le donne pour une raison simple. Dans les vingt chapitres qui suivent, je vais te dire trois cents fois « prends ton carnet ». Et je sais exactement ce qui va se passer. Tu vas te dire que tu le feras plus tard. Que tu as compris. Que tu peux garder ça en tête.

Non. Un acteur qui garde son travail dans sa tête n'a pas fait le travail. Alors avant de te demander d'écrire, je te montre à quoi ça ressemble quand quelqu'un l'a fait. Ouvre-le n'importe où. Tu verras que c'est brouillon, raturé, moche par endroits. C'est très exactement ce que je te demande.

Trois objets, trois choses différentes. La série pour ressentir. Le livre pour comprendre. Le carnet pour faire.

Et derrière les trois, une seule intention, que je préfère te dire tout de suite plutôt que te la laisser deviner.

Je ne cherche pas à te rendre savant sur le jeu d'acteur. Il y a des livres pour ça, écrits par des gens plus intelligents que moi, et je te donne leurs noms.

Je cherche à te donner envie de jouer.

Parce que la technique, tu finiras par l'avoir : elle s'apprend, elle se travaille, elle vient à tous ceux qui s'y collent assez longtemps. L'envie, non. L'envie, c'est ce qu'on te retire. À l'école d'abord, en te faisant réciter. Plus tard, en te laissant croire que c'est réservé à d'autres, qui ont fait les bonnes écoles, dans la bonne ville, avec les bons parents.

Si tu refermes ce livre en te disant « *je veux monter sur scène* », j'ai gagné. Le reste suivra.

Reste le titre.

24.24 vient d'une phrase de Stella Adler :

*« La malédiction d'un acteur,
c'est qu'il aura choisi une voie qui lui demandera
des études éternelles.
Cela veut dire qu'il lui faudra lire,*

*il lui faudra penser,
il lui faudra observer,
afin que lorsqu'il mettra son imagination sur 'on',
il ait le carburant nécessaire pour faire le boulot. »*

Stella **Adler**

Être acteur, c'est pas un boulot de 9h à 17h. C'est un regard qu'on pose sur la vie, vingt-quatre heures sur vingt-quatre.
Ce livre a une seule ambition : t'installer ce regard.
Une fois qu'il est là, il part plus.

Il me reste une chose à te dire, et c'est peut-être la plus importante.

On dit JOUER la comédie.

Jouer.

Le mot est pas là par hasard. Regarde un môme apprendre à faire quoi que ce soit : il joue. Il rate, il rigole, il recommence. C'est la première étape essentielle pour bien apprendre, et c'est celle que les adultes sacrifient en premier.

Alors amuse-toi.

C'est pas une option.

C'est la consigne numéro un.

LA SCÈNE FIL ROUGE

« HARCÈLEMENT SCOLAIRE »

C'est traditionnellement la première scène que je fais jouer à mes élèves au tout début de la formation, quel que soit leur niveau, quel que soit leur âge. Elle va te servir de terrain d'entraînement pendant tout le livre : hormis les concepts philosophiques sur l'art d'être acteur, chaque concept se terminera par un exercice centré sur elle, jusqu'à ce que tu la joues en entier, au chapitre 20. Lis-la maintenant, une fois, comme un roman. Sans rien chercher. Le reste du livre s'occupe du reste. Laisse toi porter.

POURQUOI CETTE SCÈNE

Tu pourrais te demander pourquoi un livre entier s'entraîne sur une seule scène, quand d'autres méthodes te noient sous cent exemples. La raison est simple : fourmiller d'exemples, c'est survoler cent textes. Moi, je préfère que t'en comprennes un jusqu'à l'os. La profondeur s'apprend en creusant un seul puits, jamais en grattant cent trous. Et cette scène-là, je l'ai choisie parce qu'elle regroupe tout ce que le métier demande. Autrement dit...

1. LE MASQUE

D'abord, un masque de personnage fort. Ce proviseur au calme inquiétant et au passé qu'on devine violent, c'est un vrai masque à enfiler : quelqu'un de radicalement différent de toi, avec sa façon de penser, de parler, de bouger. Tu vas passer dix-sept chapitres à le construire, touche par touche, et tu découvriras qu'un masque pareil, une fois posé, te protège autant qu'il te transforme. Et note bien une chose : le rôle se joue au masculin comme au féminin. Rien dans la scène ne dit le sexe du proviseur, et c'est voulu. Ce masque a l'élégance d'aller à tout le monde.

2. LE CHAOS D'UNE CONVERSATION

Ensuite, comme je l'expliquais plus haut, un dialogue se construit *par défaut*, exactement comme un monologue (cf chapitre Le Monologue Par Défaut, Partie 4) . Quand tu parles dans la vie, tu ne sais jamais ce que l'autre va répondre. Chaque réplique naît de la précédente, en direct. Je dis A, tu me réponds B, ce qui me fait répondre C, qui te fait répondre D. Comme des dominos. Un dialogue, c'est deux personnes qui se construisent l'une l'autre par l'écoute, réplique après réplique, sans jamais connaître la suite.

Cette scène le démontre dans sa mécanique même. Si le parent n'avait pas été mal élevé, le proviseur n'aurait jamais basculé -et c'est un doux euphémisme. C'est parce que le parent se comporte comme il se comporte que le proviseur lui demande de redire, très exactement, ce que son fils a fait subir à son camarade de classe, pour lui faire subir bien pire juste après. La menace finale n'existe que parce que chaque domino d'avant est tombé. Enlève une réplique du parent, et la scène entière change de trajectoire. C'est ça que je montre à mes élèves dès le premier cours : rien, dans un dialogue, ne tombe du ciel. Tout se répond. Donc n'apprenez pas vos textes par cœur, comprenez-en la logique.

3. LES TROIS ÉTAPES : COMPRENDRE, INCARNER, ÉCOUTER

Enfin, cette scène va te faire traverser les trois étapes de la construction d'un rôle, dans l'ordre, et c'est le plan du livre entier.

- COMPRENDRE, d'abord : mener l'enquête sur ce texte, ses indices, son sous-texte.
- INCARNER, ensuite : construire le proviseur, son clavier, ses quatre points cardinaux, trouver son interrupteur.
- ÉCOUTER, enfin : une fois que tu devras la jouer, laisser tomber les dominos pour de vrai, ne pas savoir ce qu'il va se passer dans dix secondes.

Trois verbes, trois étapes, une scène.

HARCÈLEMENT SCOLAIRE

Contexte : le matin même, alors que tous les élèves étaient en classe, LE PROVISEUR a surpris HERVÉ, l'élève harcelé, enfermé dans les toilettes du collège. Le nez en sang. Les larmes sur les joues.

Suite à l'incident, LE PROVISEUR a appelé le parent pour lui expliquer très précisément ce qu'il s'était passé. Il lui a alors demandé d'être présent pour 18h précise, lorsque les élèves et le personnel seraient partis.

18h19. LE PARENT est arrivé avec 20 minutes de retard, et lorsqu'il est rentré dans le bureau, affichait une certaine nonchalance. LE PROVISEUR est derrière son bureau, il a la tête dans ses papiers.

Face à lui, LE PARENT.

LE PROVISEUR – Vous savez pourquoi je vous ai convoqué ?

LE PARENT – Non.

LE PROVISEUR – Si, vous le savez. Ne me prenez pas pour une bille.

LE PARENT – C'est pour ce qu'a fait mon fils à son camarade de classe ?

LE PROVISEUR – Vous voyez que vous le savez.

LE PARENT – Et alors, y'a quoi ?

Un temps. LE PROVISEUR lève la tête pour la première fois.

LE PROVISEUR – Pardon ?

LE PARENT – Je dis : y'a quoi ?

LE PROVISEUR – Comment ça, « y'a quoi » ? Qu'est-ce que c'est que cette syntaxe ?

LE PARENT (le coupe) – Wesh mais...

LE PROVISEUR – Alors écoute-moi bien, la tocarde. Moi, je suis pas là pour faire copain-copain. Si je veux, je prends ta tête, et je lui fais manger le bureau. Tu veux manger le bureau ?

Un temps. LE PARENT ne s'attendait pas à ce genre de violence de la part d'un proviseur.

LE PARENT – Je...

LE PROVISEUR – Réponds à cette question simple. Tu veux manger le bureau avec tes dents, ou tu préfères garder un sourire à peu près convenable ?

LE PARENT – Je...

LE PROVISEUR – Réponds.

LE PARENT – Je préfère garder mon sourire.

LE PROVISEUR – Hmmm.

Un grand temps.

Bien. Appelez-moi ce que votre fils a dit à son petit camarade.

LE PARENT – Il... il lui a fait une blague.

LE PROVISEUR – Une blague, d'accord. Soyons plus spécifiques. Quel type de blague ?

LE PARENT – Il lui a fait une blague sur sa mère...

LE PROVISEUR – Très bien. Pourquoi cette inspiration soudaine sur sa mère ?

LE PARENT – Parce que... il m'a entendu le faire un jour à un collègue de travail, alors il a voulu faire pareil... c'est ces blagues pas très drôles sur « ta mère elle est tellement con que... », ce genre de tr...

LE PROVISEUR – Dites-moi ce qu'il lui a dit.

LE PARENT – Il... il lui a dit « ta mère elle est tellement con que quand elle va au cinéma, elle prend sa télécommande ».

LE PROVISEUR – Très bien. Dans le but de moquer Hervé devant tous ses camarades.

LE PARENT – Hmmm.

LE PROVISEUR – Et si moi, je venais à ton bureau lundi matin, et que je te giflais devant tous tes collègues, ça te ferait quoi ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – C'est drôle, ça ?

LE PARENT – Je... non.

LE PROVISEUR – Et oui, c'est pas drôle si je viens à ton bureau et que je te gifle jusqu'au sang devant tous tes collègues. C'est pas drôle, ça, non ? Pourquoi c'est pas drôle ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Parce que c'est pas une blague, déjà. C'est des grosses gifles sur un tas de merde. C'est offensant.

LE PARENT – Oui, c'est un peu offensant, oui.

LE PROVISEUR – Et oui, c'est même très offensant de gifler un gros tas de merde devant tous ses collègues, même s'il l'a mérité. Ça te plairait pas, ça, hein ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Et oui. Je ne pense pas, l'amie.

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Alors écoutez-moi attentivement. Je n'attends pas d'un enfant qu'il soit mesuré dans ses propos. EN

REVANCHE, ce que j'attends de ses parents, c'est qu'ils lui apprennent à ne pas heurter, choquer, blesser, harceler, stigmatiser leurs camarades, à...

LE PARENT – Je suis désolé...

Un temps.

LE PROVISEUR – Ne me coupez pas.

LE PARENT – Hein ?

LE PROVISEUR – Ne me coupez pas la parole. On ne me coupe pas la parole.

Un temps.

LE PROVISEUR – Bah maintenant, je sais plus ce que je voulais dire. Je sais plus ce que j... Voyez ? C'est ça le problème quand on coupe la parole aux gens. Après, les gens, ils savent plus ce qu'ils veulent dire.

LE PARENT – Vous disiez que vous n'attendiez pas d'un enfant q...

LE PROVISEUR – JE N'ATTENDS PAS D'UN ENFANT QU'IL SOIT MESURÉ DANS SES PROPOS. EN REVANCHE... en revanche.

J'attends de ses parents qu'ils soient assez responsables pour lui enseigner qu'on ne harcèle pas, on ne stigmatise pas, on ne blesse pas ses camarades.

Alors ce que vous allez faire, c'est que vous allez enseigner à votre fils Baudelaire, Rimbaud et Shakespeare, dans le but de développer sa sensibilité, afin de tout mettre en œuvre pour faire de lui un être éduqué, sensible et attentif au bien-être de son prochain. Parce que si jamais, au grand jamais, votre fils réitère ses propos disgracieux au petit Hervé, ou à n'importe

lequel des élèves que j'ai sous ma protection, la sanction sera la suivante : je me pointerai dans ton T3 minable du centre-ville, avec une bande de Serbes avec laquelle je travaillais dans mes fonctions précédentes. À cette bande de Serbes, je leur dirai que toi, petit être malsain, tu as insulté leurs mères respectives, en leur disant, je cite, « vos mères, elles sont tellement connes que lorsqu'elles vont au cinéma, elles essaient de mettre le film sur pause pour aller pisser », et je leur laisserai quartier libre pour te torturer façon Yougo pendant une certaine période de temps, non définie pour le moment.

Un temps.

Vous avez des questions ?

LE PARENT – Non.

LE PROVISEUR – Alors du balai, l'affreuse.

LE PARENT se lève, un peu chancelant, et sort du bureau.

HARCÈLEMENT SCOLAIRE

Voici maintenant la même scène, mais avec certaines annotations. Elles nous serviront pour certains exercices. Tu pourras revenir ici lorsque j'y ferai référence.

CONTEXTE : le matin même, alors que tous les élèves étaient en classe, LE PROVISEUR a surpris HERVÉ, l'élève harcelé, enfermé dans les toilettes du collège. Le nez en sang. Les larmes sur les joues. (1)

Suite à l'incident, LE PROVISEUR a appelé le parent pour lui expliquer très précisément ce qu'il s'était passé. (2) Il lui a alors demandé d'être présent pour 18h précise, lorsque les élèves et le personnel seraient partis. (3)

18h19. LE PARENT est arrivé avec 20 minutes de retard, et lorsqu'il est rentré dans le bureau, affichait une certaine nonchalance. (4)

LE PROVISEUR est derrière son bureau, il a la tête dans ses papiers (5). Face à lui, LE PARENT.

(6) LE PROVISEUR – Vous savez pourquoi je vous ai convoqué ?

(7) LE PARENT – Non.

LE PROVISEUR – Si, vous le savez. Ne me prenez pas pour une bille.

LE PARENT – C'est pour ce qu'a fait mon fils à son camarade de classe ?

(8) LE PROVISEUR – Vous voyez que vous le savez.

LE PARENT – Et alors, y'a quoi ?

(9) *Un temps. LE PROVISEUR lève la tête pour la première fois. (10)*

LE PROVISEUR – Pardon ?

LE PARENT – Je dis : y'a quoi ?

(11) LE PROVISEUR – Comment ça, « y'a quoi » ? Qu'est-ce que c'est que cette syntaxe ?

LE PARENT (*le coupe*) – Wesh mais...

(12) LE PROVISEUR – Alors écoute-moi bien, la tocarde. Moi, je suis pas là pour faire copain-copain. Si je veux, je prends ta tête,

et je lui fais manger le bureau. Tu veux manger le bureau ?

Un temps. LE PARENT ne s'attendait pas à ce genre de violence de la part d'un proviseur. (13)

LE PARENT – Je...

LE PROVISEUR – Réponds à cette question simple. Tu veux manger le bureau avec tes dents, ou tu préfères garder un sourire à peu près convenable ?

LE PARENT – Je...

LE PROVISEUR – Réponds.

LE PARENT – Je préfère garder mon sourire.

LE PROVISEUR – Hmmm.

(14) *Un grand temps.*

LE PROVISEUR – Bien. Rappelez-moi ce que votre fils a dit à son petit camarade. **(15)**

LE PARENT – Il... il lui a fait une blague.

LE PROVISEUR – Une blague, d'accord. Soyons plus spécifiques.

(16) Quel type de blague ?

LE PARENT – Il lui a fait une blague sur sa mère...

LE PROVISEUR – Très bien. Pourquoi cette inspiration soudaine sur sa mère ? **(17)**

LE PARENT – Parce que... il m'a entendu le faire un jour à un collègue de travail, alors il a voulu faire pareil... c'est ces blagues pas très drôles sur « ta mère elle est tellement con que... », ce genre de tr...

(18) LE PROVISEUR – Dites-moi ce qu'il lui a dit.

LE PARENT – Il... il lui a dit « ta mère elle est tellement con que quand elle va au cinéma, elle prend sa télécommande ».

(19) LE PROVISEUR – Très bien. Dans le but de moquer Hervé devant tous ses camarades.

LE PARENT – Hmmm.

LE PROVISEUR – Et si moi, je venais à ton bureau lundi matin, et que je te giflais **(20)** devant tous tes collègues, ça te ferait quoi ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – C'est drôle, ça ?

LE PARENT – Je... non.

LE PROVISEUR – Et oui, c'est pas drôle si je viens à ton bureau

(21) et que je te gifle jusqu'au sang devant tous tes collègues. C'est pas drôle, ça, non ? Pourquoi c'est pas drôle ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Parce que c'est pas une blague, déjà. C'est des grosses gifles sur un tas de merde. C'est offensant.

LE PARENT – Oui, c'est un peu offensant, oui.

LE PROVISEUR – Et oui, c'est même très offensant **(22)** de gifler un gros tas de merde devant tous ses collègues, même s'il l'a mérité. Ça te plairait pas, ça, hein ?

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Et oui. Je ne pense pas, l'amie.

LE PARENT – ...

LE PROVISEUR – Alors écoutez-moi attentivement. Je n'attends pas d'un enfant qu'il soit mesuré dans ses propos. EN REVANCHE, ce que j'attends de ses parents, c'est qu'ils lui apprennent à ne pas heurter, choquer, blesser, harceler, stigmatiser **(23)** leurs camarades, à...

LE PARENT – Je suis désolé...

(24) *Un temps.*

LE PROVISEUR – Ne me coupez pas.

LE PARENT – Hein ?

LE PROVISEUR – Ne me coupez pas la parole. On ne me coupe pas la parole.

Un temps.

(25) LE PROVISEUR – Bah maintenant, je sais plus ce que je voulais dire. Je sais plus ce que j... Voyez ? C'est ça le problème quand on coupe la parole aux gens. Après, les gens, ils savent plus ce qu'ils veulent dire.

LE PARENT – Vous disiez que vous n'attendiez pas d'un enfant q...

(26) LE PROVISEUR – JE N'ATTENDS PAS D'UN ENFANT QU'IL SOIT MESURÉ DANS SES PROPOS. EN REVANCHE... en revanche. J'attends de ses parents qu'ils soient assez responsables pour lui enseigner qu'on ne harcèle pas, on ne stigmatise pas, on ne blesse pas ses camarades.

Alors ce que vous allez faire, c'est que vous allez enseigner à

votre fils Baudelaire, Rimbaud et Shakespeare, dans le but de développer sa sensibilité **(27)**, afin de tout mettre en œuvre pour faire de lui un être éduqué, sensible et attentif au bien-être de son prochain. Parce que si jamais, au grand jamais, votre fils réitère ses propos disgracieux au petit Hervé, ou à n'importe lequel des élèves que j'ai sous ma protection **(28)**, la sanction sera la suivante : je me pointerai dans ton T3 minable du centre-ville, avec une bande de Serbes avec laquelle je travaillais dans mes fonctions précédentes **(29)**. À cette bande de Serbes, je leur dirai que toi, petit être malsain, tu as insulté leurs mères respectives, en leur disant, je cite, « vos mères, elles sont tellement connes que lorsqu'elles vont au cinéma, elles essaient de mettre le film sur pause pour aller pisser » **(30)**, et je leur laisserai quartier libre pour te torturer façon Yougo **(31)** pendant une certaine période de temps, non définie pour le moment. **(32)**

Un temps.

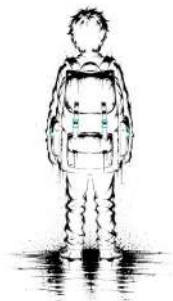
LE PROVISEUR – Vous avez des questions ?

LE PARENT – Non.

LE PROVISEUR – Alors du balai, l'affreuse. **(33)**

LE PARENT se lève, un peu chancelant, et sort du bureau.

1. LA PHILOSOPHIE DE L'ACTEUR



OSER RATER

*« Vous pouvez échouer
dans quelque chose que vous n'aimez pas.
Alors autant prendre le risque de faire ce que vous aimez. »*
Jim **Carrey**

- **LE CONSTAT**

La plupart des acteurs, surtout lorsqu'ils débutent, ne tentent jamais vraiment de jouer la scène. Ils jouent avec le frein à main. Ils cherchent à faire juste, à être crédibles, à ne pas être mauvais, à ne pas être ridicule. Alors ils proposent peu, risquent peu, et restent dans une zone qu'ils croient maîtriser.

- **L'EXPLICATION**

Ce n'est pas seulement la peur de rater. C'est la peur de ce que l'échec dirait d'eux. Peur d'être ridicule. Peur de décevoir le professeur, les autres, le public, soi-même. Peur qu'en faisant une mauvaise proposition, les autres ne pensent pas « cette proposition est mauvaise », mais « cet acteur est mauvais ». Alors on se protège. On fait moins.

- **LE DANGER**

À vouloir éviter de mal jouer, ils s'interdisent de bien jouer. Parce que jouer suppose de faire des choix, et que tout choix comporte le risque d'être mauvais. L'acteur qui refuse ce risque ne cherche plus ce qui pourrait fonctionner : il élimine d'abord tout ce qui pourrait ne pas fonctionner. Il lui reste une scène tiède, que personne ne retiendra.

- **LE PIÈGE**

Il croit que ne pas prendre de risque le protège de l'échec. C'est exactement l'inverse. À force d'éviter le mur, il n'avance

plus du tout. La prudence, qui semblait être une protection, devient le principal obstacle à sa progression. Il ne rate rien, et il ne trouve rien.

- **LE RENVERSEMENT**

Le but d'un cours n'est pas de réussir ses scènes. Le cours est précisément l'endroit où l'on doit pouvoir les rater. Les murs sont en mousse. Donc il faut tenter. Ça marche, on garde. Ça ne marche pas, on comprend pourquoi et on recommence. On peut réussir une scène par hasard sans rien apprendre ; or il est presque impossible de rater, de comprendre son erreur, de recommencer et de ne rien apprendre.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**

Tu as appris à marcher en tombant. Des dizaines de fois par jour, pendant des mois, devant témoins, et ça n'a jamais été un problème pour personne. Maintenant, rationalise. Quel est le risque réel à rater une scène en cours ? Aucun. Tu ne vas pas perdre ton appartement. Ton conjoint ne va pas te quitter. La France n'entrera pas en récession parce que ton monologue de Tchekhov était à chier. Dans le pire des cas, quelques personnes auront vu trois minutes de mauvaise proposition, et toi, tu disposeras d'une information que tu n'avais pas trois minutes plus tôt : ça, ça ne fonctionne pas.

- **LA RÈGLE**

Tout progrès commence par une tentative, et toute tentative contient la possibilité d'un échec. Alors autorise-toi à être mauvais. Autorise-toi à être ridicule. Autorise-toi même, parfois, à faire volontairement le mauvais choix pour voir ce qu'il y a derrière. Un acteur qui tente dix choses et en rate neuf en aura trouvé une. Celui qui n'en tente aucune n'aura rien raté, mais il n'aura rien trouvé non plus.

- **LA MÉTHODE**

Quand quelque chose te fait peur dans une scène, commence

par l'identifier. Qu'est-ce que tu n'oses pas faire ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui arriverait si tu le faisais ? Puis pousse la proposition plus loin que ce qui te semble raisonnable. Trop forte, trop étrange, trop grande. Essaie. Observe. Garde ce qui fonctionne, jette le reste. Le but n'est pas de devenir excessif : c'est de découvrir où est ta limite réelle, au lieu de laisser ta peur la fixer à ta place.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**

Tu ne deviendras pas meilleur quand tu arrêteras de rater. Tu deviendras meilleur quand tu arrêteras d'avoir peur de rater.

LE CONCEPT

Pour cette leçon, il n'y a pas nécessité à s'étaler sur des paragraphes entiers pour répéter ce qui est déjà dans le titre.

Un acteur doit oser rater. Point. Supprimer en soi ce radar apeuré que l'on a tous et toutes au début. Ne pas oser rater, par peur de se ridiculiser. La chute est nécessaire à l'apprentissage.

Alors osez rater. Point.

L'EXEMPLE JIM CARREY

Jim Carrey grandit dans la banlieue de Toronto. Son père, Percy, est un saxophoniste doué, un mec drôle, le genre qui aurait pu tenter sa chance.

Sauf que oui mais non.

Il la tente pas. Il choisit la sécurité : comptable. Et l'univers étant parfois décidément cruel, quand Jim a une douzaine d'années, son père perd ce boulot de comptable. Il se retrouve à bosser comme agent d'entretien dans une usine. La famille va jusqu'à dormir pendant un temps dans le van familial. Le dialogue qui suit est évidemment fictif, mais nécessaire pour apporter de la fable à tout cela, j'espère que Monsieur Carrey ne m'en tiendra pas rigueur.

-J'aurais dû faire saxophoniste, fils.

-On aurait mangé des cailloux, P'pa.

-On en mange déjà.

-Pas faux.

De cela, Jim en tire la leçon de sa vie. On peut rater même ce qu'on n'aime pas. Alors après tout, autant risquer ce qu'on aime.

Jim a foiré à 15 ans sa première scène à Toronto. C'était réellement foiré : huées, sifflets, rien n'allait.

Mais il est remonté sur scène, encore et encore.

Et aujourd'hui, c'est Jim Carrey.

L'EXEMPLE EN CLASSE

J'avais un élève incapable de proposer quoi que ce soit de risqué en classe. Son jeu était trop propre, le pied constamment sur le frein, parce qu'il avait toujours craint de se manger un mur, le pire de tous dans l'esprit d'un acteur débutant, celui du ridicule. Un mal terrible.

Dans sa scène, l'élève en question doit jouer Henri, 28 ans, un peu vieux jeu, un peu vieux garçon, qui n'a pas beaucoup d'humour, et qui postule pour un poste de comptable dans une entreprise. Alors, pour lui permettre d'affronter de plein fouet le risque terrible du ridicule et s'apercevoir que c'est bénéfique d'aller le confronter, je lui donne comme consigne de donner à son personnage le pire accent possible, justement le genre d'accent dont tout le monde se moquerait. Je ne donnerai pas d'exemple ici, afin de n'inciter personne à me coller un procès.

Réponse de l'élève :

-J'sais pas faire les accents.

-Et alors ?

-Bah alors... alors j'sais pas faire les accents. J'sais pas en faire, quoi.

-Alors tente un accent. Même si c'est ridicule.

-MAIS JE SAIS EN FAIRE AUCUN.

-J'ai compris. Tu me l'as déjà dit.

Un temps.

-Bah j'fais comment.

-Invente.

-Comment ça, « invente » ?

-Invente un accent. Invente un pays imaginaire à ton personnage. Un personnage dont l'accent sera constitué de consonnes murmurées, ou qui parle en triolet, tiens, comme en musique, il parle en triolet, toutes ses syllabes vont par trois.

- « Toutes ses syllabes vont par trois » ? Qu'est-ce que vous voulez dire ?

-Comment s'appelle ton personnage ?

-Henri.

-Henri vient d'un pays où tous les mots, TOUS les mots ont trois syllabes. Tous. Donc il a l'habitude de prononcer tout en triolet, trois syllabes, trois notes.

-Mais les mots en français n'ont pas trois syllabes. Certains mots seront à cheval sur d'autres.

-Donne-moi un exemple.

-Bah si par exemple je prends la phrase « certains mots seront à cheval sur d'autres », ça donnerait...

Il se concentre.

-certainsmots-serontà-chevalsur-d'autres.

Il prononce cette phrase avec un vrai sérieux, les élèves rient. Pas lui. Il est concentré, fidèle à lui-même. Il en oublie le ridicule, il est concentré. Voire pire, il commence à prendre le parti de son personnage qui parle en triolet.

-Mets-y maintenant un côté hautain. Dans ton pays imaginaire, Henri, tout le monde parle avec un air hautain.

Il s'exécute. Triolet, côté hautain. La classe rit encore. Il sourit, essaie d'amplifier l'aspect hautain, en parlant à voix basse, presque pour lui, à la recherche de son Henri. Menton haut, port altier.

-Jeparlecom-çaparce-quedansmon-paystoutle-mondepar-lecom'ça.

Rires de la classe.

Mais lui reste concentré. Il commence à s'amuser.

-Et maintenant, dis-toi qu'en termes de timbre, dans ton pays, tout le monde parle très haut, comme une clarinette. Tout le monde a la même voix qu'une clarinette. Donc à l'étranger, avec votre air hautain, vos phrases triolets, et votre timbre de clarinette, tout le monde se fout tout le temps de votre gueule. Donc...

Il me répond en triolet, hautain, voix de clarinette.

-Donc j'ai l'habitude.

-Donc t'as l'habitude.

-Je vous remercie pour ces conseils.

Et il descend de scène, toujours en Henri, mais sourire aux lèvres.

Le lendemain, il me présente sa scène. Le summum du ridicule. Autant dire un succès.

Ce jour-là, cet élève comprend que celui dont ses camarades rient n'est pas lui. Ils rient de Henri. Du personnage qu'il a osé présenter sur scène. Parce qu'enfin, lui qui ne sait faire aucun accent, a osé rater.

Il serait mensonger de dire que cet élève est entré ce jour-là dans la salle de bal des plus grands acteurs au monde. Mais il vient au moins de situer où se déroulait la fête. Qui sait ? Peut-être que si on s'y risque un coup d'oeil aujourd'hui, on l'y verra danser sur la piste.

L'EXERCICE

Ici, rien qui sera lié à une scène.

Rien d'original. Rien de révolutionnaire. Mais pour autant, primordial.

Prends ton carnet, et écris une, trois, dix, toutes les choses qui te font peur, et t'empêchent d'oser.

Les écrire ne les fera pas totalement s'envoler. Mais ils auront peu à peu moins d'emprise sur toi.

Comme l'a écrit Carl Jung : la part d'ombre de chaque individu n'aime pas

que l'individu braque sa lumière dessus. Elle préfère rester inconsciente. Parce qu'ainsi mise sur le devant de la scène, elle est prise de trac, comme le serait un acteur, et devient moins puissante. Alors autant lui braquer un projecteur dessus, non ?

C'est la fin de cet exerc...

Attends, non. On va ajouter quelque chose. Cette peur que tu as nommée, fais quelque chose avec.

Essaie d'entreprendre une action aujourd'hui qui te permettra de la confronter. Pas forcément la dompter aujourd'hui, parce que tu n'y arriveras pas forcément, et les choses se feront avec le temps. Mais une petite action.

T'as peur d'aborder le sexe opposé ? Adresse la parole à un(e) inconnu(e) du sexe opposé. De manière désintéressée.

T'as peur de demander une augmentation à ton boulot ?

Parle à ton patron des perspectives d'évolution au sein de la boîte.

T'as peur de ne pas réussir à apprendre le texte sur lequel tu veux travailler ? Commence par le lire 15 fois sans chercher à l'apprendre. Essaie juste de le comprendre.

T'as peur de ne pas réussir à pleurer dans ta scène ? Ne cherche pas à pleurer. Essaie simplement de comprendre le pourquoi du comment ton personnage pleure. Essaie de te mettre à sa place.

En un mot : prends ta peur, et commence à retourner le rapport de force. Montre-lui qu'il est fini le temps où tu faisais comme si elle n'existait pas.

EH.

Rira bien qui rira le dernier.

SAISIR SA CHANCE

*« La chance,
c'est quand l'opportunité rencontre la préparation. »*
Denzel **Washington**

- **LE CONSTAT**

La plupart des acteurs débutants veulent passer des castings tout de suite. Ils cherchent des opportunités, envoient des candidatures, veulent rencontrer des réalisateurs. Ils cherchent à être vus avant d'avoir construit de quoi être regardés.

- **L'EXPLICATION**

Parce qu'ils confondent l'envie de devenir acteur avec la préparation nécessaire pour travailler comme un acteur. L'envie est immédiate. La préparation demande du temps. Alors on se dit qu'on travaillera quand une vraie occasion se présentera.

- **LE DANGER**

Arriver démuni sur une vraie occasion. L'acteur ne repart pas seulement sans le rôle. Il repart avec la conviction qu'il n'est pas fait pour ce métier, alors que le problème était qu'il n'était pas encore prêt. Pire encore : sa confiance en lui, qui, lorsque l'on commence dans le métier, est fragile, est mise à l'épreuve. Il se peut que cela le décourage pour la suite.

- **LE PIÈGE**

Il multiplie les castings pour progresser. Un casting n'est pas un entraînement ni une évaluation. C'est un entretien d'embauche : on a besoin de quelqu'un « capable » de gérer ce rôle. À force de vouloir saisir toutes les occasions, l'acteur trop pressé transforme cela en évaluation et découvre son niveau au

moment précis où quelqu'un qui n'était pas là pour ça à la base se retrouve en train de le noter, de l'évaluer négativement parlant.

- **LE RENVERSEMENT**

La chance ne se résume pas à l'opportunité, comme le dit Denzel Washington. L'opportunité ne dépend pas de toi. La préparation, si. Tu ne décides pas quand une porte s'ouvre. Tu décides de l'état dans lequel elle te trouvera.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**

Dans tous les métiers du monde, la compétence précède l'occasion. Personne ne passe son permis le jour où il achète sa voiture. Personne ne devient chirurgien le matin de sa première opération. Le casting ne devrait pas être le début de la préparation. Il devrait en être la conséquence.

- **LA RÈGLE**

Travailler dur. Travailler dix fois plus dur à l'entraînement que ce que l'on te demandera. Se confronter à toutes les peurs et difficultés qu'on se connaît. Pour arriver prêt. Avoir constamment trois textes que l'on aime interpréter prêts à être interprétés si on le demande. Un dramatique, un comique, un mélange des deux registres. Pas trois textes vaguement appris : trois scènes travaillées, capables de ressortir en quarante-huit heures. Et une deuxième règle, dont tu ne comprendras vraiment le prix qu'à la fin de ce chapitre : être prêt, ce n'est pas seulement connaître son rôle. C'est savoir ce que la scène est en train de raconter, et où tu es dedans.

- **LA MÉTHODE**

Avant de chercher des castings, construis les outils qui permettront de les affronter. Travaille des textes. Entraîne-toi à recevoir une direction. Apprends à travailler vite. Sois réactif et efficace.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**

La chance ne récompense pas celui qui attend une opportunité.
Elle récompense celui qui est prêt quand elle arrive.

LE CONCEPT

Voilà comment ça arrive parfois dans le métier : tu travailles tranquillement depuis des mois. Un matin, un message de ton agent artistique :

« Bonjour,

Pour le prochain film de Monsieur ou de Madame Machin, le directeur/directrice de casting voudrait te voir après-demain pour le rôle de... »

Après-demain.

Pas dans trois semaines. Pas quand le texte sera maîtrisé. Après-demain. C'est là, et seulement là, qu'on découvre ce qui a été préparé. Si tu as déjà les outils, si tu travailles vite. Si tu dois tout apprendre en même temps -analyser le texte, construire le personnage, jouer face caméra, mémoriser, gérer ton stress- quarante-huit heures ne suffiront à rien.

Mais méfie-toi aussi de l'autre côté de cette pièce.

Attendre d'être parfaitement prêt est une autre forme de peur. Personne n'est jamais parfaitement prêt. Les acteurs expérimentés doutent. Les très grands acteurs sortent de castings en se disant qu'ils auraient pu faire mieux.

Donc être prêt, ce n'est pas l'absence de doute, et ce n'est pas la certitude de réussir. Être prêt, c'est disposer d'assez d'outils pour pouvoir travailler malgré le doute.

Et ça change la mesure du succès. Un acteur préparé qui n'obtient pas le rôle ne rentre pas chez lui en se disant « *je suis aussi acteur que je suis maçon* ». Il rentre en se disant « *je peux faire mieux sur cette scène* ».

La première phrase ferme une porte. La seconde ouvre une réflexion pour progresser.

C'est peut-être ça, finalement, saisir sa chance. Pas obtenir tous les rôles. Pas réussir tous les castings. Arriver devant une occasion avec assez de travail derrière soi pour que, quoi qu'il arrive, elle serve à quelque chose.

L'EXEMPLE ROBERT DE NIRO

1971. Il auditionne pour *Le Parrain* pour le personnage de Sonny Corleone.

Il l'a eu ? Non. C'est James Caan qui sera choisi.

Sur le papier, c'est un échec. Sauf que Francis Ford Coppola a vu son travail. Et il s'en souvient. L'audition que tu peux retrouver sur Youtube est incroyable de justesse. Mais hors sujet total. Ce n'était pas le bon personnage que De Niro interprétait. Il faisait trop jeune, trop « petit con ». Sonny Corleone, l'ainé de la fratrie, devait faire plus « homme mûr ».

Donc, James Caan.

Mais ce que venait de faire De Niro, c'était tout sauf un casting raté.

Quelques années plus tard, Coppola prépare *Le Parrain II* et cherche le jeune Vito Corleone. Cette fois, il pense immédiatement à De Niro. Il lui confie le rôle. De Niro prépare le personnage avec une précision extraordinaire, jusqu'au sicilien qu'il maîtrise.

Un Oscar à la clé.

Ce qui m'intéresse n'est pas l'Oscar. C'est le premier casting.

Il n'avait pas saisi sa chance en obtenant Sonny. Il avait saisi quelque chose de bien plus subtil : la possibilité d'être retenu. Parce qu'il était un professionnel le jour de ce casting. Oui, il a tapé à côté. Mais il a fait sa proposition de personnage. Regarde la vidéo sur Youtube, et fais attention à son comportement. Ce n'est pas un gamin qui est content de plaire, c'est un professionnel qui fait juste son métier.

Un acteur peut ne pas être choisi mais être quand même remarqué. Un directeur de casting peut se souvenir de lui. Un réalisateur peut penser à lui six mois plus tard. Une audition peut produire un résultat que l'acteur ne verra jamais venir.

Pour ça, il faut une chose et une seule : laisser une impression.
Pas une impression parfaite. Une impression assez forte pour donner envie de te revoir.
Et on ne laisse pas d'impression en découvrant le travail sur place.

L'EXEMPLE SOLDAT JEEP

Normalement, à cet endroit du chapitre, je te raconte un élève.
Pas cette fois. Cette fois, c'est moi, parce que je ne connais pas de meilleure illustration et parce que celle-là m'a coûté assez cher pour que je la ressorte.
Je venais de terminer ma formation d'acteur. Et je suis engagé sur *L'Ennemi intime*, de Florent-Emilio Siri. Un vrai long métrage, un vrai plateau, un tournage au Maroc, à Beni Mellal.
Mon rôle, si je me souviens bien, tu peux vérifier au générique de fin : SOLDAT JEEP, ou simplement SOLDAT, suivi de mon prénom et de mon nom de famille. Quand un rôle est très mince, ils se décarcassent même pas à trouver un nom, ils donnent une fonction.
J'étais donc une fonction.
Retiens bien ça.
Parce que moi, j'en avais aucune idée, figure-toi.

Le plan est simple. J'arrive en jeep militaire dans le camp, un sergent à côté de moi. On s'arrête au milieu. Le sergent descend et va parler au lieutenant. Pendant ce temps, à l'arrière, des jeunes soldats viennent à ma jeep m'acheter de l'alcool et des cigarettes.
Au premier plan, net : deux personnages qui font avancer l'histoire du film.
Ces personnages-là, on les appelle les personnages « principaux ». Et c'est pas pour rien.
À l'arrière-plan, flou : nous.
Et nous, on était pas « principaux ».

Mais j'étais à bloc. J'avais travaillé mon rôle, mon personnage, le contexte de la guerre d'Algérie, j'avais acheté des livres, m'étais renseigné sur ce que vivaient ces jeunes soldats d'à peine 18-20 ans

pour la plupart. J'étais taquet comme dirait l'autre.

On tourne. Et un des jeunes soldats lance une improvisation : il m'annonce qu'il ne me paiera pas.

-J'te paie pas.

Alors je me lâche. Un énorme sourire intérieur en moi, trop content que j'étais de pouvoir jouer pour de bon, improviser, me lâcher, faire du jazz. FAIRE DU CINÉ.

-Tu veux pas me payer, enfoiré ?

Je descends de la jeep. Je le poursuis. J'essaie de l'attraper. Je remonte sur le véhicule, j'empoigne la mitrailleuse, et je mets les autres en joue. Dans ma tête, c'était impeccable. Un gosse de vingt ans, dans une guerre, qui voit de la violence tous les jours et qui a cessé d'y faire attention : oui, il aurait pu faire ça. Aujourd'hui encore, je pense que la proposition était juste.

Elle était juste, oui dans l'absolu, elle était juste, dans la vie, elle aurait été juste, mais là, c'était pas la vie, c'était justement du cinéma. On était là pour raconter quelque chose. Pas mille trucs en même temps. Un truc. Ce dont le lieutenant et le sergent parlaient au premier plan. Pas qu'il y avait un différend au sujet d'une cartouche de cigarettes entre deux gamins de 20 ans en arrière plan. Ce que j'avais fait sur ce plan n'avait rien à faire là.

-Coupez.

Le premier assistant traverse le camp et vient jusqu'à ma jeep.

-On peut savoir ce que tu fous avec ta mitrailleuse ?

-Bah... on improvisait. Il voulait pas payer, alors j'ai...

-Non mais ce qui est important, là, c'est ce qu'on voit au premier plan. Refaites plus ça.

Et il est reparti.

Quinze secondes. Il ne m'a pas engueulé, il ne s'est pas énervé, il ne m'a rien expliqué. Il m'a informé. Et c'est bien pire, parce qu'un homme qui prend le temps de t'engueuler pense encore que tu vas comprendre.

J'avais agité une mitrailleuse dans le flou pendant que le film essayait de raconter autre chose devant. Je parasitais littéralement le plan.

Alors regarde bien ce qui manquait, ce jour-là, à ce jeune type très motivé qui sortait d'une formation.

Il ne lui manquait pas de travail. Il avait bossé. Il ne lui manquait pas de justesse. Sa proposition était juste. Il ne lui manquait même pas de courage -il en avait un peu trop.

Il lui manquait de savoir à quoi servait le plan qu'on était en train de tourner. Ce que le film racontait à cette minute-là, quelle fonction son personnage y occupait, et pourquoi un acteur qui ne se pose pas cette question peut démolir une scène en étant bien dans la scène.

Il m'a fallu des années d'école pour apprendre à jouer juste. Il a fallu une phrase de premier assistant pour m'apprendre à quoi ça sert.

Je ne t'expliquerai pas ici ce qu'est un premier plan et un arrière-plan, ni ce que ça change de jouer dans l'un ou dans l'autre. Ce n'est pas le sujet de ce livre, et je te dirai en conclusion pourquoi.

Retiens seulement ceci, qui est le sujet de ce chapitre.

L'opportunité était là. J'étais préparé à jouer juste.

Mais je n'étais pas prêt à jouer juste *pour du cinéma*.

La différence est aussi subtile qu'énorme.

L'EXERCICE

Rien de spectaculaire. Quelque chose de très concret.

Prends ton carnet et écris en haut d'une page :

SI UN CASTING ARRIVAIT
DEMAIN MATIN...

Puis réponds.

Quel texte dramatique serait prêt ? Quel texte comique serait prêt ?

Quel texte mélangeant les deux registres serait prêt ?
Et la seule question qui compte : est-ce que je pourrais les jouer
demain ? Pas me les réciter. Les jouer.
Si la réponse est non, ce n'est pas grave. C'est même une information
précieuse : tu sais par où commencer.
Choisis trois textes. Travaille-les. Garde-les chauds.

Maintenant tourne la page et écris un second titre :

SI JE DEVAIS JOUER
LA SCÈNE FIL ROUGE
DANS QUARANTE-HUIT HEURES...

Et note, honnêtement, tout ce que tu ferais. Dans l'ordre. Par quoi tu
commencerais. Combien de temps sur quoi. Ce que tu laisserais tomber.
Ne triche pas, ne te rends pas plus malin que tu n'es aujourd'hui. Écris ce
que tu ferais vraiment, ce soir, avec les moyens que tu as ce soir.
Puis referme le carnet et ne relis pas cette page.
Tu la reliras au chapitre 20.

ÊTRE ÉLÈVE, PAS ÉCOLIER

« Éduquez-vous sur tout, sauf sur le métier d'acteur.

Apprenez à connaître le monde. »

Meryl **Streep**

- **LE CONSTAT**

L'acteur débutant n'arrive pas vierge en cours. Il arrive avec quinze ans d'école dans le dos : primaire, collège, lycée, et plus encore s'il a fait déjà des études supérieures dans un autre domaine. Alors il fait ce qu'on lui a appris à faire pendant quinze ans : il cherche la bonne réponse. Et il attend qu'on lui dise s'il l'a trouvée.

- **L'EXPLICATION**

Parce que toute sa scolarité a noté le résultat, jamais la recherche. Personne, absolument personne ne l'a jamais félicité d'avoir tenté un truc qui n'a pas marché. À force, la question « *est-ce que c'est bien ?* » est devenue plus importante que « *qu'est-ce que je suis en train de faire ?* ».

- **LE DANGER**

Il se pose systématiquement les mauvaises questions, et tu les connais, ce sont les tiennes, les miennes lorsque j'étais moi-même débutant.

« Comment je fais pour pleurer sur commande ? »

« Comment j'apprends ce texte par cœur ? »

« Comment je réussis mon casting ? »

Elles commencent toutes par COMMENT, et elles parlent toutes de lui. Le personnage est absent de ses préoccupations, et il s'étonne ensuite qu'il soit absent de la scène.

- **LE PIÈGE**

Il joue pour être validé, en croyant que c'est comme ça qu'on progresse vite. Sauf qu'un acteur qui guette l'approbation regarde vers la salle en permanence, donc il n'est pas dans sa scène, donc il n'est pas bon, donc il ne reçoit pas l'approbation qu'il cherchait. Le serpent se mord la queue. La recherche de la bonne note est ce qui l'empêche de l'obtenir.

- **LE RENVERSEMENT**

Un écolier cherche à bien faire, un élève cherche à faire. Bien faire, c'est viser une note. Faire, c'est agir, tenter, se planter, recommencer. Les bonnes questions commencent par POURQUOI, QUOI ou QUI – et elles parlent toutes de quelqu'un d'autre que toi.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**

Dans la vie, tu dis « *je ne sais pas* » vingt fois par semaine et il ne t'arrive rien. À ton garagiste, à ton médecin, à ton comptable. Tu ne t'es jamais senti diminué en ignorant comment fonctionne un embrayage. Avec quelqu'un qui ne sait pas, on peut travailler. Avec quelqu'un qui fait semblant, on ne peut rien faire.

- **LA RÈGLE**

Oser dire « *je ne sais pas* ». C'est la phrase la plus utile du métier, et la plus difficile à sortir. Quand tu fais semblant, tu te fermes la porte du travail. Quand tu le dis, tu passes pour quelqu'un qui ne sait pas encore.

- **LA MÉTHODE**

Achète un carnet. Aujourd'hui, pas la semaine prochaine. Un acteur sans carnet, c'est un phare sans gardien. Tu y notes ce que tu vois, ce que tu entends. Une démarche dans le métro. Une phrase entendue à une caisse. La façon dont un type ment

au téléphone. Et à chaque question qui te vient sur une scène, applique le test : si elle commence par COMMENT et qu'elle parle de toi, retourne-la.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**

Ce métier ne se pratique pas de 9h à 17h. On l'est 24/24. Et depuis le premier jour où l'on se décide à franchir une classe d'acting, jusqu'à sa mort. On est acteur tout le temps. Donc on apprendra tout au long du processus. Élève. Pas écolier.

LE CONCEPT

Les questions d'écolier n'ont pas de réponse.

Pas « *une réponse difficile* ».

Pas « *une réponse que le professeur garde pour lui* ».

Non, non.

Aucune réponse.

« *Comment pleurer sur commande* » n'en a pas. Personne au monde ne peut te la donner, ni moi, ni Stanislavski, ni Meryl Streep. Tu peux poser cette question pendant vingt ans à vingt professeurs différents, tu obtiendras vingt bricolages.

Alors oui, t'as des gens qui t'expliquent qu'il faut penser à sa grand-mère morte, ou imaginer qu'elle l'est, ou encore fixer une lumière vive pendant quatre minutes, ou se pincer très fort la cuisse, ou se mettre du baume du tigre sous les yeux. Sauf que pas une seconde le personnage n'est présent dans l'équation. On a simplement affaire à quelqu'un qui ruse pour cacher la poussière sous le tapis. Et pas une seule seconde des larmes produites de cette manière ne toucheront le spectateur. Comme quelqu'un qui fait semblant de sourire, et qui ne sourit pas avec les yeux. On sent l'aspect faux. Ici, c'est la même chose.

Donc aucun professeur d'art dramatique sérieux ne t'enseignera qu'il faut pleurer sur commande.

Par contre, il t'enseignera à comprendre pourquoi ton personnage pleure.

La différence est fondamentale.

« *Pourquoi mon personnage pleure* », ça, ça se travaille. C'est même très

exactement ce qu'on va faire pendant dix-sept chapitres. Et quand tu as la réponse, les larmes arrivent toutes seules. Et mieux encore, toi, personnage, tu vas chercher à les refouler. Et tu n'en seras que plus touchant à l'écran. Bien plus touchant qu'un acteur se gargarisant de réussir à avoir pleuré dans sa scène.

L'élève, à la différence de l'écolier, pose des questions qui ont des réponses. L'écolier veut la bonne note. L'élève veut le personnage. L'écolier n'est pas touchant à l'écran. L'élève te fait avoir des frissons. Donc sois élève, pas écolier.

L'EXEMPLE STANISLAVSKI

On l'imagine toujours en vieux monsieur sévère du portrait au mur. Celui qui a établi LA méthode, une bonne fois pour toutes, et qui est mort tranquille avec sa vérité sous le bras. C'est l'inverse.

Ce type a passé quarante ans à se contredire. Il a construit un système, l'a enseigné, l'a vu fonctionner, puis l'a démonté lui-même parce qu'il ne le trouvait plus assez fiable. Il a beaucoup travaillé sur la mémoire affective -convoquer l'émotion par les souvenirs personnels de l'acteur- et il a fini par s'en méfier et par la reléguer au second plan, jugeant le procédé instable et dangereux.

Dans ses dernières années, malade, largement empêché de mettre en scène, il travaille chez lui avec un petit groupe et met au point ce qu'on appellera la méthode des actions physiques.

Autrement dit : à plus de soixante-dix ans, avec l'autorité mondiale qu'on lui connaissait déjà, il recommence.

Il aurait pu figer son système. Il avait tout pour : la réputation, les disciples, les livres. Ça lui aurait coûté beaucoup moins cher.

Il ne l'a pas fait, parce qu'il n'a jamais cessé d'être un élève. Et c'est pour cette raison précise qu'on parle encore de lui aujourd'hui.

Si le plus grand pédagogue de l'histoire du jeu se considérait encore comme un élève à soixante-quinze ans, tu peux raisonnablement accepter de ne pas tout maîtriser au chapitre 3.

L'EXEMPLE EN CLASSE

J'ai eu une élève qui devait jouer une scène de rupture. Techniquement, c'est propre. Émotionnellement, c'est un aéroport la nuit. Désertique de chez désertique. Diagnostic : elle savait pas de quoi elle parlait.

-De quoi elle parle, ton personnage ?

-Elle rompt avec son mec.

-Ça, c'est ce qu'elle fait. Je te demande de quoi elle parle.

-... Bah. De la rupture.

-Pourquoi elle rompt maintenant ? Pourquoi pas il y a six mois ?

-C'est pas dit dans le texte.

-Bah tiens, je le sais, c'est moi qui l'ai écrit. Je sais. C'est pour ça que je te le demande. Si toi tu rompais avec ton compagnon ou ta compagne, tu saurais pourquoi, ce qu'il ou elle a fait qui t'a pas plu. Ton personnage, c'est pareil. Pourquoi rompre maintenant ? Qu'est-ce qu'il s'est passé ? Quelle a été la goutte d'eau ?

Silence. Elle est très mal à l'aise, parce qu'elle vient de rencontrer une question qui n'a pas de bonne réponse à recopier.

-Je sais pas.

-Impeccable. Redis-le.

-... Je sais pas ?

-Voilà. Ça, c'est une bonne réponse. En tout cas, le genre de réponse qui va te faire avancer. Parce que maintenant, tu vas tout faire pour y répondre.

La classe rigole. Pas elle. Elle déteste ça, et je le comprends : on lui a appris pendant quinze ans que « *je ne sais pas* » était une faute. Alors on a cherché. Ensemble, à voix haute, vingt minutes, sans jouer.

Pourquoi maintenant. Pourquoi cette phrase-là en premier. Pourquoi elle reste alors qu'elle pourrait partir tout de suite.

Puis elle a continué de son côté.

Quelques jours plus tard, elle a refait une proposition. Pas parfaite, encore certains trous, incohérences ici et là. Mais bien plus conséquente, cette fois-ci, la proposition. C'était la première fois qu'on avait envie de savoir ce qui allait arriver à son personnage, parce qu'elle avait tenu à ce couple, pour des raisons qui lui étaient propres, à elle en tant que personnage, et que maintenant, elle était au regret de devoir y mettre un terme, encore une fois, pour des raisons qui lui étaient propres. Elle ne jouait pas une rupture. Elle vivait une rupture.

L'EXERCICE

On attaque la scène fil rouge. *Harcèlement scolaire*. Ne t'inquiète pas, on ne la joue pas aujourd'hui. On regarde comment tu la regardes.

PREMIER TEMPS

Relis la scène une fois, contexte compris -le matin, l'appel téléphonique, la convocation à 18h, les vingt minutes de retard. Puis note dans ton carnet toutes les questions qui te sont venues spontanément.

Toutes.

Y compris celles qui te semblent stupides. Et pas en plus petit que celles qui te semblent terriblement pertinentes. Aucune échelle de valeur, note tout, point.

Je peux te dire à peu près ce que tu as écrit, parce que c'est ce que mes élèves écrivent :

Comment je fais pour apprendre tout ce texte ?

Comment je fais pour avoir l'air menaçant ?

Comment j'apprends la tirade sur les Serbes ?

Comment je fais la voix du proviseur ?

Comment je joue le début alors que je suis assis sans rien faire ?

Comment je peux jouer ça, moi ?

Regarde-les bien, ces questions. Elles commencent toutes par

COMMENT. Elles parlent toutes de toi. Le proviseur n'apparaît nulle part. Et ça, c'est un problème.

DEUXIÈME TEMPS

Trace un trait au milieu de la page. À droite, traduis chaque question d'écologiste en question d'élève. Voilà les cinq du dessus :

Comment je fais pour apprendre tout ce texte ?

- *Pourquoi ce proviseur parle-t-il autant ? Si le parent lui avait répondu de manière contrite, en s'excusant dès le début du rendez-vous, la scène aurait-elle duré aussi longtemps ?*

Comment je fais pour avoir l'air menaçant ?

- *pourquoi cet homme a besoin de menacer un parent d'élève ?*

Comment j'apprends la tirade des Serbes ?

- *de quoi il parle vraiment quand il parle des Serbes ?*

Comment je fais sa voix ?

- *qui est-il, ce type, pour parler comme ça dans un bureau de proviseur ?*

Comment je joue le début sans rien faire ?

- *qu'est-ce qu'un homme fait, seul dans un collège vide, pendant que celui qu'il a convoqué a vingt minutes de retard ?*

Comment je peux jouer ça ?

- *qu'est-ce que je peux apporter à cette scène ?*

Fais-le pour toutes. Aucune exception.

TROISIÈME TEMPS

Essaie de répondre à toutes ces questions qui sont maintenant tournées

correctement.

Tu vas t'apercevoir que tu n'y arrives pas. C'est normal, et c'est le but.

Alors écris, sous chaque question sans réponse, ces trois mots :

**JE
SAIS
PAS.**

En toutes lettres. Ça va te démanger de bricoler une réponse à peu près présentable pour ne pas laisser de blanc. Ne le fais pas.

Ce blanc, c'est ton chantier des dix-sept prochains chapitres.

LE 24.24

Si c'est pas déjà fait, va acheter un carnet aujourd'hui. Prends-le stylé, tant qu'à faire, tu vas le trimballer un moment.

Et avant de te coucher ce soir, note trois choses que tu as observées dans la journée. Pas trois idées. Trois observations. Une démarche d'un passant anxieux, une phrase entendue dans le métro par un passager amoureux, une main qui tremblait à cause d'un alcoolisme chronique sur le comptoir d'un café.

Trois lignes.

Ça commence comme ça, d'être un élève.

FIN ÉCHANTILLON

**QU'EST-CE QUE TU VAS VIVRE
DANS 10 SECONDES ?
TU SAIS PAS ?
LE PERSONNAGE NON PLUS.**

**ALORS ARRÊTE
DE RÉCITER TON TEXTE COMME UN ÉCOLIER.**

**IL EST TEMPS
D'ÊTRE
UN ACTEUR.**

Vingt leçons et une méthode complète : les 8 lectures de Sherlock Holmes, les 6 piliers, les 88 touches, les 4 points cardinaux, l'interrupteur, le pont de la pensée, l'oubli conscient.

Adler pour comprendre,
Stanislavski pour incarner,
Meisner pour écouter.
Toujours dans cet ordre.

Merde au par cœur. Merde aux émotions. Merde à l'attente de résultat.
Être acteur, c'est pas un boulot de 9h à 17h. C'est un regard qu'on pose sur la vie, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Et une fois qu'il est là, il part plus.

JÉRÉMY AZENCOTT est auteur, metteur en scène, acteur et pédagogue. Lauréat du Prix Olga Horstig, il dirige à Montpellier l'école QUATRIÈME MUR, où il forme chaque année ses élèves.

ÉDITÉ PAR QUATRIÈME MUR