

JÉRÉMY
AZENCOTT

24 • 24

être acteur, pas écolier



QUATRIÈME MUR

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'écuyer 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.

**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