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 un 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 maitriser, 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'écolier, 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'entrainement, 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 pousses 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 pousses 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. Rappelez-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.*

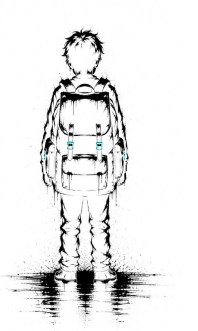
LE PROVISEUR – Vous avez des questions ?

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.

> -Doncj'ail'ha-bitude.
> -Donc t'as l'habitude.
> -Jevousre-merciepour-cesconseils.

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'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'entrainement que ce que l'on te demandera. Se confronter à toutes les peurs et difficultés qu'on se connait. 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 maitrise.
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.
« P*ourquoi 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 roi 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'écolier 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.

# NE PAS VERTICALISER LES ÉMOTIONS

*"Jouer, c'est faire.*
*Ce n'est pas ressentir."*
Stella **Adler**

- **LE CONSTAT**
  Tous les débutants classent les émotions par ordre de difficulté, et ils dressent cette échelle à la verticale. Tout en haut, pleurer. Un peu en dessous, la colère. Tout en bas, rire. Résultat : devant une didascalie qui dit « *il pleure* », ils ferment le texte et vont se cacher sous une pierre, ou cherchent à commander du baume du tigre en livraison express.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'ils considèrent l'émotion comme un résultat à produire. Une performance à livrer, une preuve de talent. Dans leur tête, l'acteur qui pleure est le vrai acteur, celui qui a le don. Donc pleurer devient le Graal, et un Graal, par définition, c'est un truc qu'on n'atteint jamais.

- **LE DANGER**
  À courir après le symptôme, on passe à côté de la cause. J'éternue, c'est le symptôme. Je suis tombé malade, c'est la cause. Un acteur qui travaille son éternuement pendant trois semaines est un acteur qui n'a pas travaillé sa maladie. Sur scène, deux issues, mauvaises toutes les deux : soit il fabrique une émotion qui sonne faux, soit il ne se passe rien et il se juge nul à ch...

- **LE PIÈGE**

C'est là que le débutant sort l'artillerie qu'il ne faut surtout pas sortir : sa propre vie. Sa grand-mère, sa rupture, son enterrement. Il croit aller chercher du carburant, il va chercher une panne. Ça marche une fois, deux peut-être, puis ça s'use, parce qu'un souvenir qu'on essore finit par sécher. Et ajoute une règle que je considère comme non négociable : ta vie privée est sacrée, aucune scène au monde ne vaut que tu ailles rouvrir tes blessures pour la jouer. Ta grand-mère est sacrée, laisse-la en paix. Va travailler ton imagination.

- **LE RENVERSEMENT**
  Couche l'échelle. Toutes les émotions sont exactement aussi faciles et aussi difficiles les unes que les autres. Pas de sommet, pas de sous-sol. Un plan horizontal, sur lequel rire, pleurer, hurler et se taire coûtent le même prix. Parce qu'une vraie colère peut entrainer des larmes, tout comme un fou rire. Alors comment on fait maintenant ? Ah.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu n'as jamais décidé d'une seule de tes émotions. Tu ne décides pas d'avoir un fou rire, il te tombe dessus. Tu ne décides pas de te mettre en colère, ça monte tout seul. Il n'y a donc rien à créer. Il y a quelque chose à comprendre. Mais aussi, qu'est-ce que ça te fait de pleurer, de rire, de te mettre en colère ? La plupart du temps dans la vie, tu ne veux pas montrer des émotions aussi fortes, elles ne sont pas une fin en soi. Elles sont plus un frein, une faiblesse à tes yeux, qu'autre chose.

- **LA RÈGLE**
  Ne joue jamais une émotion, joue la cause. L'émotion est la conséquence, elle viendra si la cause est assez précise. Et si elle ne vient pas, c'est que la cause n'est pas assez précise.

- **LA MÉTHODE**
  Ton imagination fonctionne, ce qui lui manque c'est le carburant : la spécificité. « Il est triste » ne démarre rien. « Ce

matin à 9h, chez le vétérinaire, il a serré son chien contre lui pendant l'injection. Il sent encore la fourrure de son chien entre ses doigts, ses yeux qui le fixent alors que la mort s'empare de lui » démarre tout. Prends chaque émotion écrite dans ton texte et convertis-la en fait. Un fait daté, situé, avec des gens dedans. L'imagination est un muscle : ce qui la développe, ce n'est pas l'intensité, c'est la précision et la récurrence.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Tu n'as pas à ressentir pour jouer, tu as à comprendre pour ressentir.

**LE CONCEPT**

Chaque année, je fais le même test au premier cours.
Je demande : qui pense que pleurer est plus difficile que rire ?
Toutes les mains se lèvent. Toutes.
Alors je leur explique que s'ils pensent ça, c'est qu'ils pensent que leur imagination n'est pas assez puissante.
Je leur demande alors de penser à un scénario érotique, pas à faire sur place, en classe, mais chez eux, ou se remémorer les fois où ils se sont adonnés à l'exercice. Et je leur demande si dans ces situations-là, ils n'obtenaient pas une manifestation physique de ce qu'ils imaginaient.
Evidemment, ils sont d'accord. Donc leur imagination fonctionne bel et bien. Alors je leur explique qu'il y a deux raisons pour lesquelles ça fonctionne lorsqu'ils font ça :

1. LA SPÉCIFICITÉ
La raison pour laquelle ils pensent qu'ils n'arriveraient pas à imaginer une scène dramatique, c'est qu'ils ne sont pas assez spécifiques sur ce qu'ils imaginent dans la scène dramatique. Alors que pour le scénario érotique c'était le cas. On n'imagine pas un scénario érotique générique, imprécis. On s'imagine dans le détail qui, quand, où et quoi. C'est la raison pour laquelle on a la manifestation physique.
Jouer une scène, c'est exactement la même chose.

2. L'ABSENCE DE PRESSION

Quand ils sont chez eux, à imaginer leur scénario érotique, ils ne se mettent aucune pression. Ils ont envie de penser à celui ou celle à qui ils ont envie de penser. Ils ne se sentent pas forcés et contraints. Donc ça fonctionne. Alors que lorsqu'ils doivent jouer une scène, ils se sentent obligés de fournir un résultat. Donc le résultat n'est pas là. Pour le personnage, il n'y a pas de résultat à obtenir : il ne cherche pas à pleurer, il ne cherche pas à avoir un fou rire, ou se mettre en colère. Il n'a pas la pression d'avoir à avoir une émotion.

L'EXEMPLE STELLA ADLER

En 1934, Stella Adler est à Paris, et elle est en pleine crise.
Elle joue au Group Theatre, la grande troupe américaine de l'époque, et elle n'y arrive plus. On lui enseigne la mémoire affective : aller chercher dans ses propres souvenirs pour convoquer l'émotion juste. Elle s'exécute. Elle se creuse. Elle s'essore. Et plus elle le fait, plus elle se sent bloquée, malheureuse, et fausse.
Alors elle fait ce que personne n'avait fait avant elle : elle va voir le patron. Le vrai. Elle obtient de travailler avec Stanislavski en personne, à Paris, plusieurs semaines. Et elle revient à New York avec une phrase qui va déclencher une guerre de quarante ans.

Elle annonce à la troupe que Stanislavski a changé. Que ce n'est plus par le souvenir personnel qu'on accède au personnage, mais par les circonstances de la scène et par l'imagination. Que ce qu'on leur enseignait était devenu une impasse.
La brouille avec Lee Strasberg sera définitive. Deux écoles vont naître de ce désaccord et se regarder en chiens de faïence pendant des décennies.

Mais retiens surtout la phrase qu'Adler a répétée toute sa vie, et qui est la plus utile de ce chapitre :

*« Votre talent est dans votre imagination,*
*pas dans votre mémoire. »*
Stella Adler

Ta mémoire est finie. Elle contient ce que tu as vécu, et rien d'autre. Ton imagination est infinie. Elle peut fabriquer la mort d'un chien, la trahison d'une mère, un bureau de proviseur, un cercueil en acajou.
Alors qu'est-ce que tu vas travailler ? Le stock ou l'usine ?

## L'EXEMPLE EN CLASSE

J'ai eu un élève qui était le plus rigolo de la promo. Le genre de type qui fait rire une salle en trois secondes. Il monte une scène. À un moment, son personnage doit craquer. Il s'arrête net.

*-Je peux pas.*
*-Pourquoi ?*
*-Je sais pas pleurer.*
*-AH FLÛTE.*
*-Ouais, c'est chiant. J'ai jamais pleuré de ma vie.*
*-FLÛTE DE CHEZ FLÛTE.*
*-Je sais.*
*-Bon, c'est pas bien grave. Déjà, parce que c'est pas toi que je veux voir sur scène. C'est le personnage. Mais passons. Tu sais rire ?*

Il me regarde comme si je lui demandais s'il sait marcher.

*-Bah oui. Rire, ça, oui, je sais rire, je...*
*-Vas-y, alors. Éclate de rire.*

Il sourit, sûr de lui. Il prend son élan. Et rit. Toute la classe se marre. Pas lui. Il est plus aussi à l'aise et confiant que cinq secondes auparavant.

*-Ouais bon, mais là c'est pas pareil, c'est pas drôle.*
*-Ah. C'est pas drôle. Donc il te manque une cause.*
*-Une cause ?*
*-Une cause, oui. Une raison pour laquelle tu rigoles.*

Il ouvre la bouche pour répondre, et il la referme. Je le vois se prendre le truc en pleine tête.

*-Raconte-moi la dernière fois que t'as ri au point d'en avoir mal.*

Alors il réfléchit quelques secondes, et il me raconte le souvenir qu'il a d'une fois où ils se sont fait attraper son frère ainé et lui à un contrôle routier. Et son frère qui a fait le con juste pour le faire marrer, lui, son petit frère.
Petit à petit, de sérieux, il passe à souriant, puis à franchement en train de se marrer, les larmes qui lui montent aux yeux tant il est pris par son souvenir et qu'il voit que la classe rit en retour. Une sorte de circuit qui s'auto-alimente. Son histoire le fait rire, il voit que ça nous fait rire, et il en rajoute, détaille plus encore, et rit de plus belle.
Le fou rire est là, sans qu'il l'ait cherché. Et alors que je le débriefe, son fou rire met du temps à partir.

*-Tu vois ce qui vient de se passer ? T'as pas produit un rire. T'as raconté une cause, et le rire est venu tout seul. C'est la même mécanique pour les larmes. Pas plus dur, pas plus noble. La même.*

Aujourd'hui, cet élève ne s'inquiète plus de pleurer ou non dans ses scènes. Il se demande qui et pourquoi. Il raisonne correctement, et il pleure dans ses scènes, croyez-moi. Il m'a coûté assez cher en mouchoirs.

## L'EXERCICE

On revient à la scène fil rouge. Ne la joue pas. On travaille *à la table*.

**PREMIER TEMPS :** L'ÉCHELLE
Relis la scène et note toutes les émotions par lesquelles pourrait passer le proviseur, dans l'ordre où tu les repères.
Maintenant, classe-les de la plus facile à la plus difficile à jouer, selon toi. Fais-le vraiment. Ne saute pas l'étape en te disant que tu as compris le

piège.
Puis regarde ta liste. Tu viens de dresser une échelle verticale. Tout le monde le fait. C'est le réflexe qu'on désinstalle.
Barre le classement. Pas la liste. Le *classement*.

**DEUXIÈME TEMPS :** SYMPTÔME OU CAUSE
Page blanche, deux colonnes.

| **SYMPTÔME**<br>ÉMOTION | **CAUSE**<br>FAIT |
|---|---|
| | |

À gauche, recopie chaque émotion. C'est la colonne des symptômes.
À droite, en face de chacune, écris un FAIT. Pas un adjectif, pas un état d'âme. Un fait que je pourrais filmer.
Et tu vas voir que sur cette scène-là, le contexte t'en offre quatre sur un plateau, avec l'heure marquée dessus.

Le matin, pendant que tout le monde était en classe, cet homme a ouvert la porte des toilettes du collège et il a trouvé un gamin enfermé, le nez en sang, les larmes sur les joues. Combien de temps est-il resté avec lui ? Qu'est-ce qu'il lui a dit exactement ? Où est Hervé à 18h, et est-ce que le proviseur y pense pendant l'entretien ?

Dans la journée, il a téléphoné au parent et lui a tout expliqué très précisément. Donc le parent sait tout depuis le matin.
Il a convoqué à 18h pile -après que les élèves et le personnel soient partis. Un homme qui vide un bâtiment avant un entretien a une idée de ce qui va s'y passer. À quel moment de sa journée a-t-il décidé de cette heure-là ?

Et le parent est arrivé à 18h19. Nonchalant. Vingt minutes d'attente supplémentaires, seul dans un collège vide : il en a fait quoi ?
Réponds. Invente. C'est ton métier d'inventer. Et sois plus précis que nécessaire. Toujours.

**TROISIÈME TEMPS :** ÉCRIS L'APPEL
Dans les didascalies, le coup de téléphone du matin n'est pas raconté. Il est juste mentionné. Écris-le. En dialogue, réplique par réplique, comme une scène.

Combien de temps dure-t-il ? Qui décroche ? Où est le parent quand son téléphone sonne ? Qu'est-ce qu'il répond, sur quel ton ? Et à quelle seconde exacte le proviseur comprend-il à qui il a affaire ?
C'est la scène qui manque avant la scène. Elle n'existe nulle part, et c'est pour ça qu'elle est à toi.

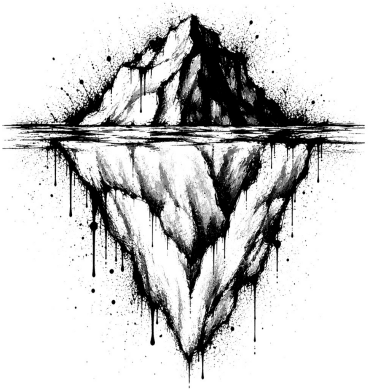
Quand tu l'auras écrite, tu ne joueras plus « un homme agacé » à la première réplique de l'entretien. Tu joueras un homme qui a déjà entendu ce type au téléphone huit heures plus tôt.
Voilà la différence entre un adjectif et un fait.

**QUATRIÈME TEMPS :** LA RÈGLE INTERDITE
Il est possible qu'en faisant cet exercice, un souvenir à toi soit remonté.
Un souvenir de collège, de cour de récré, d'humiliation, ou pire.
Si c'est le cas, deux choses.

La première : ferme le carnet et va prendre l'air cinq minutes. Ta vie privée n'a rien à faire dans ce travail, et personne ici ne te demande de payer avec.

La seconde : quand tu reviens, écris à la place une scène qui n'est pas la tienne. Un gamin que tu n'as jamais rencontré, dans un collège où tu n'as jamais mis les pieds, avec un nom que tu inventes.
Tu verras que ça marche mieux.
Que ça ne coûte rien.
Et surtout que ça te préservera sur le long terme.
Ta vie privée est sacrée.
Ne l'oublie jamais.

## 2. COMPRENDRE



# APPRENDRE LE TEXTE CORRECTEMENT

*« On me demande souvent comment je fais*
*pour apprendre mon texte.*
*J'apprends pas mon texte.*
*Je sais tout simplement de quoi je parle. »*
Matthew **McConaughey**

- **LE CONSTAT**
  Un acteur reçoit un texte. Que fait-il en premier ? Il l'apprend. Toujours. Avant même de savoir de quoi il parle, il se précipite à l'apprendre « par coeur », il le répète dans sa cuisine, devant son miroir, il masque les répliques avec sa main pour se tester. Il ferme les yeux fort et répète les phrases à la suite, pour qu'elles rentrent. *Pour qu'elles rentrent.* Il force. Le par cœur est le tout premier réflexe, chez absolument tout le monde.

- **L'EXPLICATION**
  D'une part parce que le par cœur rassure. C'est mesurable. C'est le seul endroit du travail où l'on peut se dire « *ça, c'est fait* ». Comprendre un personnage, on ne sait jamais si c'est fait. Savoir son texte, si. Alors on se rue sur la seule case qu'on peut cocher. Et d'autre part parce que c'est ce que l'on nous apprend dès le CM2 : apprends par cœur Le Corbeau Et Le Renard et récite-le nous.

- **LE DANGER**
  La récitation. Tu as appris une suite de sons, tu la restitues dans l'ordre, et ça s'entend immédiatement : ça sonne CM2, ça sonne poésie devant la maîtresse, ça sonne mort. Et le texte appris trop tôt se fige : tu enregistres une mélodie -intonations,

respirations, accélérations- que tu passeras ensuite des semaines à décoller. Il est bien plus facile de partir d'une page blanche que de désapprendre.

- **LE PIÈGE**
  L'acteur croit que le par cœur le protège du trou de texte. Et l'ironie est ici magnifique. Le par cœur EST la cause du trou de texte, et c'est mathématique : quand ta seule sécurité est l'ordre des mots, il suffit qu'un mot manque pour que tout le château s'écroule.

- **LE RENVERSEMENT**
  Le texte n'est pas les fondations de la scène, c'est le dernier étage. Le sommet émergé de l'iceberg. Ce qui compte, ce sont les neuf dixièmes en dessous : ce que le personnage veut, ce qu'il pense, ce qu'il n'ose pas dire, ce qu'il cache. Quand ces neuf dixièmes sont construits, le texte se pose dessus tout seul, et il tient, sans qu'on ait eu à l'apprendre.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu parles plusieurs heures par jour sans texte, sans répétition, sans souffleur, et tu n'as jamais eu un trou de ta vie. Pas une fois. Il n'y a qu'une raison à ça, et elle tient en six mots : tu savais de quoi tu parlais.

- **LA RÈGLE**
  N'apprends jamais un texte que tu n'as pas encore compris. Et le jour où tu l'as compris, tu t'aperçois qu'il est déjà à moitié appris.

- **LA MÉTHODE**
  Avant d'apprendre quoi que ce soit, lis le texte quinze fois sans chercher à le retenir. Puis paraphrase-le, à voix haute, réplique par réplique, dans ta langue à toi . C'est l'outil d'Adler, la paraphrase du texte: impossible de paraphraser une phrase

qu'on n'a pas comprise. Puis raconte la scène à quelqu'un comme un fait divers. Puis, seulement, reviens au texte de l'auteur. Tu ne l'apprendras pas : tu le reconnaîtras.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Un acteur n'apprend pas un texte, il sait de quoi il parle. Merde au par cœur.

**LE CONCEPT**

Fais l'expérience: appelle quelqu'un et raconte-lui ta journée. Cinq minutes. Puis raccroche. Et maintenant, cherche un seul trou de texte. Un seul moment où tu t'es figé parce que le mot suivant ne venait pas.
Il n'y en a pas.

Le trou de texte n'est pas un accident : c'est un instrument de mesure.
Un acteur qui bute toujours au même endroit ne bute pas sur un mot : il bute sur une idée qu'il n'a pas comprise. Et l'endroit où il bute est toujours l'endroit exact où il y a un trou dans sa compréhension.
Autrement dit, ton texte est équipé d'un détecteur. Il te signale ton chantier à bosser, gratuitement, précisément, à la seconde près.
La plupart des acteurs passent leur vie à essayer de faire taire ce détecteur en apprenant plus fort. C'est comme arracher le voyant d'huile du tableau de bord parce qu'il clignote.
Ton trou de texte n'est pas ton ennemi. Il faudrait presque le remercier.
Tout est une question de prisme. Change le prisme avec lequel tu vois les choses. Ce qui t'apparait aujourd'hui négatif ne l'est peut-être pas tant que ça.

L'EXEMPLE ANTHONY HOPKINS

On raconte souvent qu'Anthony Hopkins a une mémoire prodigieuse.
C'est faux, ou en tout cas ce n'est pas l'explication.
Sa méthode, il l'a répétée toute sa vie : il lit son scénario un nombre de fois qui paraît absurde quand on l'entend pour la première fois, de l'ordre de deux cents fois. Il note dans la marge, il annote au crayon rouge, il relit encore. Il ne travaille pas les intonations. Il lit, jusqu'à ce

que le texte cesse d'être un texte.

Et il en tire une conclusion qui devrait être écrite au fronton de toutes les écoles : quand le travail a été fait en amont, il ne reste plus rien à faire au moment de tourner. On peut arriver détendu, léger, disponible. Prêt à écouter le partenaire, prêt à ce que la scène parte ailleurs.

Regarde bien ce que ça implique : ce n'est pas un homme qui a appris son texte deux cents fois mieux que les autres. C'est un homme qui a compris son texte deux cents fois mieux que les autres, et qui, en prime, n'a plus jamais à s'inquiéter de le savoir.
Le par cœur est un effet secondaire de la compréhension. Jamais l'inverse.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je donne souvent à mes élèves.

**ETHIQUE**

*Un avocat très mesuré. Détaché. Professionnel. Il termine de noter quelque chose dans son téléphone et lève la tête vers son interlocuteur.*

Bien.
Je ne fais pas de forfait, je ne fais pas de crédit et encore moins de ristourne, je ne fais rien pour arranger, je ne suis pas votre mère ou votre beau-frère. Soit on me paie, soit on se dispense de mes services.
Si votre père a fait appel à moi, c'est qu'il y a une bonne raison. Il a étudié mes résultats, et comme mes résultats parlent d'eux-mêmes, il a décroché son téléphone doré.
Ne vous méprenez pas. Je sais qui est votre père, et ce qu'il représente.
D'ailleurs, qui ne le connait pas dans ce pays?
Je dois aussi reconnaître que je vous connais, vous.
J'ai suivi le premier procès dans les journaux.
Procès au terme duquel vous avez été condamné à la prison à

perpétuité pour avoir je cite « enlevé, violé, tué et démembré trente cinq jeunes femmes, âgées de 12 à 23 ans. »
Je ne sais pas qui a rajouté le « jeune femme », celle qui avait 12 ans se rapprochait plus de l'enfant que de la jeune femme.
Mais passons.
Vais-je prendre le relais en appel dans cette affaire ?
Financièrement d'abord : votre Papa étant derrière, l'aspect financier ne me semble absolument pas problématique.
Niveau disponibilités, maintenant.
Pour une affaire pareille, au vu du retentissement médiatique que cela n'a pas fini de provoquer, il serait stupide de ma part de refuser. Les médias ne parleraient que de moi dans les journaux, et la publicité serait gigantesque pour le reste de ma carrière.
Mais je n'ai pas besoin de publicité. Je gagne très bien ma vie, ma réputation est déjà faite, et le bouche à oreille est à mes yeux bien plus précieux qu'un encart à la mi-temps de la finale de la coupe du monde.
Nous en arrivons donc au dernier point.
L'éthique, jeune homme.
Aaaaaaah... L'éthique.
Cette petite connasse donneuse de leçons qui empêchera toujours certains d'entre nous de sauter sur la première occasion de briller en société, fiers comme Artaban d'avoir réussi à faire innocenter la dernière des raclures dans votre genre.
On a pourtant coutume de dire qu'un avocat pénal doit défendre tout type de client, et plus le client est présumé coupable, plus il sera du devoir de l'avocat de le défendre.
On a aussi coutume de dire qu'un footballeur ne doit pas simuler ou qu'un homme politique ne doit pas céder à la corruption.
La bonne blague. Demandez donc à votre papa s'il s'en prive.
Alors, si j'ai fait le déplacement aujourd'hui pour vous voir en personne, c'est pour le plaisir de vous le dire en face. Je vais y aller franco : vous me débectez. Votre comportement me

débecte. Votre suffisance me débecte. Ce que vous avez fait à ces jeunes femmes me débecte. Je sais reconnaître un coupable quand j'en vois un, et actuellement mon radar intérieur clignote en rouge.
Maintenant, je vais vous expliquer ce qu'il va se passer pour vous et pour moi dans les 15 prochains jours.
Aujourd'hui, après notre petite conversation charmante, je recevrai un appel du cabinet de votre Papa qui essaiera de me faire avaler une fiole de cyanure directement par téléphone pour avoir osé vous parler -et par extension LEUR parler- comme ça. Alors, calmement, sereinement, je raccrocherai le téléphone en les ayant préalablement envoyés se faire enculer.
Vous, vous allez retourner en cellule vous faire sodomiser par Théodore, 38 ans, votre co-détenu pas fan des petits fils à Papa pointeurs comme vous. Théodore vous enculera à sec en vous appelant Christine en hommage à sa prof de biologie Christine Poulard, qui faisait bander tout le collège. Théodore est pour le moment fictif, c'était pour rendre le tout palpable, mais des Théodore co-détenus qui ne sont pas fan des petits fils à Papa pointeurs comme vous, il y en a beaucoup en prison, et si son prénom n'est pas Théodore, ce sera une variante, mon temps est précieux, ne nous arrêtons pas à de bêtes détails.
De mon côté, avant la fin de la semaine, j'aurai déjà dû essuyer 7 contrôles fiscaux successifs, parce que la vengeance de votre Papa commencera très procédurière. Que voulez-vous ? La bassesse, c'est héréditaire.
J'aurai donc la tête dans les papiers, mais vous, vous aurez le trou de balle aussi large qu'un ballon de Hand, et Théodore choisira à partir de là un orifice moins large, parce que par le fion, c'est trop facile.
D'ici 15 jours, je serai probablement noyé sous une pluie d'emmerdes en tout genre, je frôlerai certainement la tentative d'assassinat, mais vous, désespéré parce que très peu combatif de nature, vous vous serez certainement déjà pendu aux couilles de Théodore, parce qu'elles sont juchées très haut et que ce contact chaud aux portes de la mort, c'est somme toute

assez doux.
Mais je vais vous dire une chose. Après avoir pissé sur les flics depuis notre balcon, mon Papa à moi disait toujours : « *il y a parfois des plaisirs dans la vie qui méritent amplement la tempête d'emmerdes qui s'ensuivra.* »
Chaque nuit que vous passerez derrière les barreaux sera une nuit supplémentaire où ma fille dormira en sécurité.
Votre Papa doit le savoir : ma fille a entre 12 et 23 ans. Comme vous les aimez. Or, j'aimerais qu'elle aille au moins jusqu'à ses 24.

J'ai eu une élève sur ce texte, et elle avait un problème différent de celui qu'on vient de décrire.
Elle comprenait tout. Elle savait qui était cet homme, ce qu'il voulait, pourquoi il était venu. Elle pouvait me raconter la scène de bout en bout, correctement, sans hésiter.
Mais le texte ne rentrait pas.

Ça butait sur des endroits précis, toujours les mêmes : « *je ne fais rien pour arranger », « comme mes résultats parlent d'eux-mêmes », « au vu du retentissement médiatique », « il serait stupide de ma part de refuser », « fiers comme Artaban ».*
Autrement dit : partout où l'avocat parle comme un avocat.

Alors je lui ai posé la question qui règle ce genre de blocage, et elle n'a rien à voir avec la mémoire :

*-Pourquoi il parle comme ça ton personnage, selon toi?*

Elle a réfléchi.

*-Parce que c'est un avocat.*
*-Non. Ça, c'est une catégorie. Un avocat, ça n'existe pas.*
*Regarde plutôt à qui il parle. Il est assis dans un parloir, en face d'un type qui a démembré trente-cinq personnes, et il a une chose à faire : lui expliquer qu'il ne le défendra pas. Il pourrait le*

*dire en deux mots. Il pourrait dire « je refuse » et partir. Il ne le fait pas. Il déroule un exposé en trois points, avec des transitions, un vocabulaire de conseil d'administration et une politesse impeccable. Pourquoi ? Parce que ce vocabulaire-là est son arme. Il ne fait pas de la procédure. Il fait durer. Chaque « nous en arrivons donc au dernier point » est une seconde de plus pendant laquelle le type en face espère encore. Et il n'y a pas plus humiliant que d'être détruit par quelqu'un qui n'élève pas la voix et qui prend son temps. Chaque mot compliqué est un coup. Il les a choisis pour ça. Et il y prend du plaisir. Mieux encore, si tu es attentive, à la fin, cette avocate devient vulgaire, exprès. Ça contraste avec le langage soutenu qui précédait. Elle fait exprès. Elle montre qu'elle est capable de parler avec le langage propre à sa fonction, mais qu'elle est aussi une lascarde si elle le veut. Elle montre qu'elle est quelqu'un qui a du cran, et qui se laisse impressionner par personne. C'est une avocate. Sa langue, c'est son arme au quotidien.*

Lorsqu'elle a rejoué, le texte est rentré tout seul.
Pas parce qu'elle l'avait mieux compris -elle l'avait déjà compris. Parce qu'à partir de ce moment-là, elle s'en servait. Le jargon avait cessé d'être un obstacle entre elle et sa scène : c'était devenu son outil de torture. Elle a commencé à savourer «*l'éthique, jeune homme. Aaaaah l'éthique...* ». Elle a commencé à faire durer les transitions. Elle a commencé à sourire un peu en disant « *votre Papa* ». Elle a pris du plaisir à soudain devenir vulgaire pour choquer son interlocuteur, que ce qu'elle dise soit visuel, violent. Elle utilisait enfin le langage comme une arme.

Retiens le mécanisme : un mot ne rentre pas quand il ne te sert à rien.
Ta mémoire est parfaitement logique : elle refuse de transporter une caisse vide. Et un mot dont tu ne vois pas l'usage est une caisse vide, même si tu en connais la définition.
Donc quand un passage te résiste et que tu comprends pourtant chaque mot, ne le répète pas plus fort. Pose-toi cette question :

*Qu'est-ce que mon personnage obtient*
*en choisissant ce mot-là plutôt qu'un autre ?*

S'il obtient quelque chose -faire peur, gagner du temps, humilier, séduire, se protéger- le mot cesse d'être du vocabulaire et devient un geste. Et un geste, ça ne s'apprend pas. Ça s'exécute.

Et pendant qu'on y est, un mot sur ce qui s'est réellement passé ce jour-là, parce que c'est plus important que la technique.
Elle est arrivée avec une contrainte : *il faut que j'arrive à retenir ce jargon*. Elle est repartie avec un jeu, quelque chose de ludique : *je vais voir combien de temps je peux le faire mariner avant de lui dire non. Je vais voir à quel point je peux le terroriser sur ce qu'il va vivre, juste avec mes mots. Je vais contraster dans mes mots, dans mon vocabulaire, pour le choquer.*

C'est la même scène, le même texte, la même élève. Une seule chose a changé, et c'est ce qu'elle vient y chercher. L'utilité de tout ça. Le sixième pilier : l'intention (cf Chapitre Les Six Piliers).

Souviens-toi de la toute première consigne de ce livre, celle de l'introduction, celle que je répète depuis le début et que je répéterai jusqu'à la fin.
On dit jouer la comédie.
Un texte qui te pèse ne rentrera pas. Un texte avec lequel tu joues rentre tout seul.

**L'EXERCICE**

*Harcèlement scolaire*. Cette fois, on met les mains dedans.
Pour plus de commodité de lecture, pour cet exercice en particulier, ne te réfère pas à la version avec annotation, mais celle qui n'en a pas.
Et enfin, un mot sur ce qui vient : le chapitre suivant t'imposera huit lectures analytiques de cette scène. Les quinze lectures d'aujourd'hui n'en font pas partie. Elles les préparent. Ce sont des lectures blanches : on n'y cherche rien, et c'est exactement ce qui les rend indispensables.

**PREMIER TEMPS :** QUINZE LECTURES
Lis la scène quinze fois. Pas trois, pas cinq. Quinze.
Sans chercher à retenir quoi que ce soit.
Interdiction formelle d'apprendre. Si tu t'aperçois qu'une réplique commence à se coller toute seule, très bien, mais ne va pas la chercher.
Lis le contexte avec le même sérieux que les répliques. Le matin, les toilettes. Le coup de téléphone. La convocation à 18h. Le retard de vingt minutes.
Prends le temps. Souviens-toi de la tortue.

**DEUXIÈME TEMPS :** LA PARAPHRASE
Prends le rôle du proviseur, et uniquement lui. Réplique par réplique, dis-le avec tes mots. Dans ta langue à toi. Autorise-toi à être vulgaire, familier, approximatif.

**TROISIÈME TEMPS :** RACONTE-LA
Ferme le texte. Range-le. Prends quelqu'un -un ami, ta sœur, ton chat si personne n'est disponible- et raconte-lui cette scène comme tu raconterais un fait divers entendu au comptoir. Ce qui s'est passé le matin, le coup de fil, qui convoque qui et à quelle heure, comment ça dérape, comment ça se termine.
Trois minutes maximum.
Si tu bloques, si tu dois rouvrir le texte, si tu t'aperçois que tu ne sais pas dans quel ordre les choses arrivent : tu ne connais pas encore ta scène. Recommence demain.

**QUATRIÈME TEMPS :** LA VÉRIFICATION
Rouvre la scène. Relis-la une seule fois.
Et pose-toi honnêtement la question : est-ce que je suis en train de le découvrir, ou est-ce que je suis en train de le reconnaître ?
Si c'est la deuxième réponse, tu viens d'apprendre un texte sans jamais l'avoir appris.
C'est la dernière fois de ta vie que tu ouvriras un texte pour le mettre en mémoire.

# LES 8 LECTURES DE SHERLOCK HOLMES

*« Parfois, être acteur, c'est comme être détective : chercher le secret qui déverrouillera le personnage. »*
Philip Seymour **Hoffman**

- **LE CONSTAT**
  Face à un texte, l'acteur débutant se fait une opinion en une lecture. Une seule. Il lit, il comprend un truc, il décide que c'est ça, et il passe à la suite. Toute sa préparation reposera ensuite sur cette impression de dix secondes, qu'il ne remettra plus jamais en question.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que cette première impression est confortable. Elle vient vite, elle est plausible, et elle donne l'illusion d'avoir travaillé. Personne n'aime rester dans le flou : le cerveau déteste le vide et bouche les trous avec ce qu'il a sous la main.

- **LE DANGER**
  Neuf fois sur dix, cette hypothèse n'est pas fausse. Elle est courte. Elle explique deux ou trois indices du texte et laisse tous les autres sur le carreau. L'acteur joue alors une version appauvrie de la scène en croyant sincèrement l'avoir comprise. Et le pire, c'est que ça ne se voit pas dans son travail : ça se voit dans l'ennui du spectateur car le personnage est bien trop manichéen, il manque de strates, de nuances, de vérité.

- **LE PIÈGE**
  Il conclut vite pour être rassuré d'avoir compris. Résultat, il se

prive de tout ce qu'il aurait pu trouver, et défend pendant des semaines une idée qu'il a eue en dix secondes. La certitude qu'il cherchait est exactement ce qui l'empêche de comprendre la scène.

- **LE RENVERSEMENT**
  Un texte est une scène de crime. L'auteur y a semé des indices, volontairement ou non. Une didascalie n'est pas de la décoration : c'est une pièce à conviction. Si l'auteur a pris la peine d'écrire qu'un proviseur lève la tête pour la première fois, ce n'est pas pour faire joli.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu fais déjà ce travail tous les jours, sans forcément t'en rendre compte. Quand ton petit frère rentre du collège et dit « ça va » sur un certain ton, tu ne prends pas ça pour argent comptant. Tu croises des indices et tu formules une hypothèse : il n'a pas l'air d'aller si bien que ça. Personne n'a besoin qu'on lui apprenne à enquêter. Les gens oublient juste de le faire quand ils ouvrent un texte.

- **LA RÈGLE**
  Tout ce que tu construis, tu le démolis avant de le garder. Ne conclus jamais à la lecture 1. Et quand tu es sûr de toi, va chercher trois éléments qui te contredisent, comme un scientifique qui veut publier un papier sur une théorie. Il va d'abord essayer de lui-même la démonter avant de la publier. Car si c'est un de ses pairs qui la démonte, cela signera la fin de sa carrière scientifique.

- **LA MÉTHODE :**
  Huit lectures, une mission par lecture, et un rythme qui alterne.
  1. Les faits bruts – le procès-verbal, aucune interprétation.
  2. Les mots – le vocabulaire, les répétitions, les registres, les bascules.
  3. Contrer les mots – démonte ton hypothèse, sois sans pitié.

4. La structure – les dominos, les charnières, les courbes.
5. Contrer la structure – démonte la structure. Ici aussi, aucune pitié.
6. Le sous-texte – ce qu'ils veulent et ce qui les en empêche. Les lectures 7 et 8 arrivent au chapitre suivant, parce qu'elles règlent un problème que tu n'as pas encore rencontré.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Ton talent n'est pas dans ta sensibilité, il est dans ta capacité à ne pas te contenter de la première réponse. L'être humain est nuancé, tes personnages le sont tout autant.

**LE CONCEPT**

Une enquête ne commence jamais par ce qui est cohérent.
Elle commence par ce qui cloche.
C'est la seule chose que Holmes fait et que personne d'autre ne fait dans les romans de Conan Doyle. Tout le monde regarde la scène et cherche ce qui tient debout. Lui cherche le détail qui ne devrait pas être là. Le chien qui n'a pas aboyé. La boue sur un pantalon qui n'a pas quitté Londres.
Un texte fonctionne de la même manière. Il y a toujours, dedans, un ou deux éléments qui ne collent pas avec le reste -et le débutant les lisse. Il ne les voit même pas passer, parce que son cerveau les a rangés discrètement pour préserver l'histoire qu'il est en train de se raconter.
Or c'est exactement là qu'est la scène.

Prends celle sur laquelle tu travailles, Harcèlement Scolaire. Le matin, un gamin est enfermé dans des toilettes avec le nez en sang. Et pendant tout l'entretien, on ne parle que d'une blague sur une télécommande.
Une blague ne fait pas saigner un nez.
Cet écart-là n'est pas un détail. C'est le trou autour duquel toute la scène tourne, et tout ce qui est dit dans ce bureau sert à ne pas nommer ce qu'il y a dedans.
Tu l'avais remarqué à la première lecture ?
Non. Personne ne le remarque. Et c'est très exactement pour ça qu'il faut

lire huit fois.

Un mot maintenant sur le rythme de ces huit lectures, parce que c'est lui qui fait tout le travail.
Trois d'entre elles ne servent qu'à démolir la précédente. Tu trouves quelque chose sur les mots, et on te demande de le casser. Tu trouves quelque chose sur la structure, et on te demande de le casser. Tu trouves un sous-texte, et on te demande de le casser.
C'est désagréable. Tu viens de trouver un truc, tu es content, et on te demande de le démonter.
Fais-le quand même. Ce sont les trois lectures que tu vas vouloir bâcler, et ce sont les trois qui séparent un acteur qui a des idées d'un acteur qui a raison.
Et enfin, dis-toi que ce n'est pas « on te demande », mais « tu te demandes ». La différence est fondamentale. Tu t'imposes à toi-même cette rigueur. Rien ne t'y contraint, hormis ta volonté d'être certain de faire ce qu'il faut.

## L'EXEMPLE AL PACINO

En 1996, Al Pacino sort un film étrange, qui n'est ni un documentaire ni une fiction, et qui s'appelle *Looking for Richard*. Le sujet : lui et une bande d'acteurs américains essaient de monter *Richard III* de Shakespeare.
Sauf que le film ne montre presque pas la pièce. Il montre l'enquête.
On y voit Pacino, casquette à l'envers, décortiquer le texte ligne par ligne pendant des heures avec ses partenaires. Pourquoi il dit ça. Qu'est-ce que ça veut dire, concrètement. Qui est cette femme pour lui. Pourquoi maintenant. On y voit des désaccords, des engueulades, des gens qui n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le sens d'une réplique de quatre siècles.
Et on y voit surtout un homme refuser catégoriquement la seule chose que tout le monde attendait de lui : réciter du Shakespeare avec une belle voix.
Sa thèse, dans ce film, c'est que les Américains ont un complexe avec Shakespeare -ils croient que c'est réservé aux Anglais bien élevés- alors

qu'il faudrait juste comprendre de quoi parlent ces gens.
Regarde ce film si tu peux le trouver. Pas pour la pièce.
Pour voir un des plus grands acteurs vivants passer deux heures à faire ce qu'on te demande dans ce chapitre : refuser la première réponse.

Car Pacino a travaillé avec John Cazale.
John Cazale est un acteur américain décédé en 1978, reconnu par ses pairs comme l'un des meilleurs acteurs de sa génération (Le Parrain, Un Après-Midi De Chien, Voyage Au Bout De L'Enfer, etc).
Avec lui, Pacino a d'abord travaillé sur la pièce de théâtre L'Indien Cherche Le Bronx, d'Israël Horovitz. Il expliquait lui-même dans son autobiographie avoir été stupéfait que leurs premières répétitions consistaient pour Cazale à disséquer le texte. Il s'arrêtait sur chaque mot, chaque réplique, chaque action de chacun des personnages, pas seulement le sien, pour comprendre les motivations sous-jacentes.

Pacino expliquait avoir été impressionné de s'apercevoir à quel point ce travail minutieux leur a permis ensuite, lorsqu'enfin ils ont joué la scène, de fluidifier le travail. Ils étaient justes, l'un et l'autre, immédiatement. Préparer le terrain avant d'aller mener un combat, voilà la stratégie gagnante.

L'EXEMPLE EN CLASSE

J'ai eu un élève rapide, malin, une vraie intelligence de plateau, mais trop pressé, trop peu attentif aux détails. Donc trop scolaire.
Sa scène : un jeune homme, qui a été baby sitter, consulte un psy, car l'enfant qu'il gardait -qui avait 6 ans-, est mort devant ses yeux, en s'étouffant.
Voici le texte :

**FOUDROYÉ**
*Un jeune baby sitter de 18 ans est chez son psy.*

Hier, après notre conversation, j'ai réfléchi, et j'ai trouvé le mot qui me manquait. Vous me disiez que pour obtenir ce que je

veux, il fallait que je vous trouve la manière la plus simple pour décrire ce que ça m'a fait. « En un mot », vous m'avez demandé. J'ai trouvé le mot.
C'est « foudroyé ». Ça m'a foudroyé. Ça m'a bousillé. Ça m'a déchiré.
Voilà ce que ça m'a fait.
(les larmes lui montent aux yeux)
C'est moi qui le gardais ce jour-là. Voilà pourquoi.
C'est pire quand c'est pas votre enfant, vous le savez ça ?
Et c'est encore pire quand ça fait 3 ans que tu le gardes. Il était sous ma responsabilité.
C'est même pas de ma faute, quelque part, c'est ce que les gens me disent, et je sais que vous aussi c'est ce que vous me dites : il mange un gâteau, le gâteau se coince, et il s'étouffe... ça aurait pu arriver avec ses parents aussi, c'est vrai... mais de voir tout se passer devant tes yeux et que sous la panique, tu te figes. Parce que c'est ça que j'ai fait : je me suis figé. J'ai rien tenté. Et de toutes façons, j'aurais voulu tenter un truc, j'aurais même pas su faire.
Voilà.
Je l'ai vu mourir devant moi.
Vous vous rendez compte ?
C'est pas une phrase qu'on dit tous les jours, ça.
Un enfant de 6 ans meurt devant vous. Comment vous voulez vous remettre de ça ?
Comment tu veux te dire « non ils ont raison, c'est pas ma faute» ?
Vous vous en remettez pas, et c'est tout.
Vous vous dites que vous valez pas une merde et que la vie c'est une vraie pute.
C'est comme ça que je vois la vie maintenant.
Vous me verrez plus sourire pour un bout de temps, mais c'est comme ça.
J'accepte tranquillement que ma vie est foutue pour toujours, et puis c'est tout.
Voilà.

Si jamais vous arrivez à me convaincre du contraire, je suivrai ce que vous me dites, mais sinon, j'aimerais que vous me prescriviez mes antidépresseurs, et que vous arrêtiez de me prendre la tête avec vos conneries comme quoi « la vie elle est jolie », et que « le temps effacera ma douleur ».
Le temps effacera rien du tout.
Donc c'est soit vous qui me prescrivez les antidépresseurs, soit moi qui me débrouillerai pour en trouver dans la rue.

Immédiatement, mon élève interprète la scène comme une scène d'explication. De confession sur ce qu'il s'est passé. Et il joue ça comme une victime. Dramatique. Il cherche à pleurer. Il veut montrer que c'est dramatique. La scène commence, et immédiatement, on a sorti les violons.
Or, de multiples indices contredisent cette hypothèse.

*-Réfléchis à ce qu'il veut vraiment, ton personnage.*
*-Il veut se confier sur ce qu'il s'est passé.*
*-Non, pas du tout. Creuse.*
*-Il veut montrer à son psy que c'est horrible ce qu'il s'est passé.*
*-C'est mieux, mais c'est pas encore ça. Pour quelle raison il ferait ça ?*
*-Parce que...*
*-C'est dans le texte. Regarde bien.*
*-Parce qu'il veut ses antidépresseurs.*
*-Voilà. Il veut ses antidépresseurs. C'est son but. Pourquoi il les veut ?*

L'élève replonge dans la scène et réfléchit.

*-Imagine toi. Imagine que ça t'arrive. Ce petit, c'était la première fois que tu le gardais ?*
*-Non, j'avais l'habitude.*
*-Depuis combien de temps tu le gardais ?*
*-Trois ans. C'est écrit dans le texte.*
*-Quel âge il avait quand il est décédé ?*

*-Six ans.*
*-Donc tu l'as connu de ses trois ans à ses six ans. Tu penses qu'il est possible que ton personnage ait fait un transfert ? Qu'il considérait cet enfant comme son propre petit frère ?*
*-Oui, c'est possible, oui.*
*-Imagine que ça t'arrive. Un enfant que tu considères comme ton petit frère meurt devant tes yeux. Imagine ça vraiment. Ce que ça fait de voir un enfant mourir, devant toi, sans que tu fasses quoi que ce soit. Sans que tu aies le courage, la présence d'esprit, d'intervenir. Alors que la seule figure d'autorité pour lui, à cet instant précis, qui c'était ? Toi. Et tu n'as rien fait, tu le dis dans le texte, tu t'es « figé ». Et tu devras vivre toute ta vie avec ça. Avec cette lâcheté de n'avoir rien fait. Qu'est-ce que tu songerais à faire ? A quoi tu penserais souvent ? Le soir, quand t'es seul chez toi ?*
*-A me suicider. Il le dit dans le texte, il dit qu'il sourira plus avant longtemps, et il a que 18 ans, c'est marqué dans les didascalies.*
*-Voilà qui est intéressant. Donc il veut ses antidépresseurs, sinon il va se suicider. Ça, c'est son enjeu. Quel est son obstacle ?*
*-Son psy.*
*-Dis-le différemment. Dis-le comme lui il le dirait.*
*-C'est son putain de psy l'obstacle.*
*-Exactement. Donc il doit abattre ce putain d'obstacle pour obtenir ce qu'il veut. Quelle est sa stratégie ?*
*-Lui expliquer.*
*-Non, ton verbe est trop faible.*
*-Lui montrer.*
*-Trop faible. N'oublie pas que ton personnage est colérique.*

Il sèche.

*-Mets toi à sa place. T'es en colère contre tout. La vie qui t'a fait subir ça, toi, qui n'a rien su faire le jour où c'est arrivé, ce psy qui te refuse ce que tu estimes te revenir de pleins droits.*

Il réfléchit, et trouve enfin sa réponse.

*-Il veut le choquer. Il répète plusieurs fois le mot « foudroyé », il donne des synonymes. Il veut le choquer. Il veut rendre ça visuel pour lui. C'est pour ça qu'il donne des détails. Il veut le choquer.*
*-Donc, penses-tu qu'il cherche les larmes ? Il veut pleurer ?*
*-Non, il veut juste le choquer ce putain de psy. S'il pleure, il fait pas exprès. Ok, c'est bon.*

L'élève est reparti travailler sa scène.
La fois suivante, ou la fois d'après encore, peu importe, quoi qu'il en soit, une fois que la scène avait réellement été travaillée dans le bon sens, il me présente un personnage qui a peu dormi, qui est vindicatif, plein d'amertume et provocateur. Alors qu'il détaille ce qu'il s'est passé à son psy dans le but de le choquer, ses yeux ne quittent pas ceux de son partenaire. Ses larmes, lorsqu'elles apparaissent, ne sont pas là exprès, mais malgré le personnage.
La scène est enfin une vraie scène de cinéma.
L'enquête a été brillamment résolue.

## L'EXERCICE

La scène de référence est ici Harcèlement Scolaire, la version avec les marqueurs numérotés, page 26-29.

**LECTURE 1 –** LES FAITS BRUTS
Marqueurs (1) à (8) dans le texte.
Tu es un extraterrestre qui découvre un document humain. Tu n'interprètes rien, tu ne ressens rien. Tu relèves.
Établis le procès-verbal : qui parle, à qui, où, quand, combien de personnes dans la pièce, combien de personnes dont on parle sans qu'elles soient là. Liste tout ce qu'on apprend de factuel sur chacun des deux, sans rien ajouter. Interdiction absolue d'écrire un adjectif de caractère : « violent », « lâche », « cultivé ». Ce sont des conclusions, et tu n'as pas encore le droit de conclure.
Le contexte est un procès-verbal à lui tout seul. Un enfant en sang le

matin. Un appel téléphonique où tout est expliqué « très précisément ». Une convocation à 18h, quand les élèves et le personnel sont partis. Une arrivée à 18h19. Note tout ça comme des faits, sans en tirer la moindre conclusion -c'est très exactement là que tu vas avoir envie de tricher.

**LECTURE 2 –** LES MOTS
Marqueurs (11), (12), (16), (17), (19), (20) à (23), (31), (32), (33).

Le vocabulaire
Deux colonnes.
À gauche le registre soutenu du proviseur, à droit l'argot et les insultes. Il reprend même le parent sur sa syntaxe. Comment est la sienne ? Comment est son vocabulaire ?
À quels moments exacts il bascule de la colonne soutenue à la colonne vulgaire ? Quels pourraient être les déclencheurs de sa vulgarité ?

| VOCABULAIRE **SOUTENU** | VOCABULAIRE **VULGAIRE** |
|---|---|
| *« mesuré dans ses propos »* | *« la tocarde »* |
| *« propos disgracieux »* | *« un gros tas de merde »* |
| ... | ... |

Les répétitions
Combien de fois « blague ». Combien de fois « offensant ». Combien de fois « et oui ». Combien de fois « en revanche ». Combien de fois il répète l'image de la gifle, marqueurs (20) à (22) -compte-les vraiment. Une répétition n'est jamais un hasard d'écriture, c'est une obsession de personnage.

Le tutoiement
Liste, réplique par réplique, chaque passage du vous au tu et du tu au vous. Puis établis la règle : quand vouvoie-t-il, quand tutoie-t-il ? Il y a un système, une raison pour laquelle il fait ça, qu'elle soit consciente ou non chez le personnage. Trouve-le. Une fois trouvé, ce n'est plus une analyse,

c'est ta partition.

Le mot « blague »
C'est le parent qui choisit ce mot-là. Pourquoi le proviseur emploie-t-il le même mot de « blague » ?
Puis va chercher la définition exacte du mot « euphémisme » et donne cinq exemples d'euphémismes que les gens emploient pour ne pas nommer ce qu'ils ont réellement fait.

Le genre
« La tocarde », « l'amie », « l'affreuse », « un gros tas de merde » : tout est au féminin. Et le parent dit « je suis désolé », au masculin. Note-le, ne le résous pas.

Essaie d'établir une première théorie sur qui est ton personnage de proviseur ? Quel passé pourrait-il avoir ? Comment a-t-il atterri à ce poste de proviseur ? Que faisait-il « dans ses fonctions précédentes » ?
Tu as ta théorie. Très bien.

**LECTURE 3 –** CONTRER LES MOTS
C'est ici que tu vas vouloir tricher. Ne triche pas.
Reprends ta théorie et cherche tout ce qui la contredit dans le texte.
Si tu as conclu que le proviseur est une brute autodidacte: d'où viennent Baudelaire et Rimbaud ? D'où vient « attentif au bien-être de son prochain » ? Une brute ne construit pas des phrases comme ça. Si tu as conclu que c'est un homme cultivé qui perd son sang-froid : d'où vient la précision technique de « torturer façon Yougo », marqueur (31) ? On n'invente pas ce mot-là. C'est un vocabulaire qui fait partie de soi, de ses expériences passées.
Sur le féminin des insultes, ton réflexe va être de dire « c'est une coquille ». Ce n'est pas une coquille. Alors tranche : ton parent est un homme ou une femme ? Et dans les deux cas, dis ce que ça change dans la scène. Pourquoi le proviseur lui parle-t-il au féminin ?

**LECTURE 4 –** LA STRUCTURE
Marqueurs (9), (14), (18), (24), (25), (26).

Le plan

Tu n'es plus détective, tu es architecte. Tu regardes le plan.
Et tu te souviens de ce que je t'ai dit en te présentant cette scène : un dialogue est une succession de dominos. A entraîne B, qui entraîne C. Rien ne tombe du ciel, tout se répond.
Alors découpe la scène en sections, en dominos, et donne un titre à chacun. Combien tu en trouves ? Six ? Sept ? Huit ? Peu importe le nombre, ce qui compte c'est de placer les charnières au bon endroit -pas « à peu près vers le milieu », la réplique précise.
Puis, sous chaque domino, écris une seule phrase : qu'est-ce qui, dans le domino d'avant, a entrainé la chute du prochain? Si tu n'y arrives pas, c'est que tu as coupé au mauvais endroit.
Je te donne un exemple : la première partie va de l'entrée du parent dans le bureau au « et alors ? Y'a quoi ? » du parent. S'il n'avait pas dit ça, s'il n'avait pas montré autant d'insolence, la suite de la conversation n'aurait pas pris cette tournure. On va appeler cette première partie, ce premier domino : « Tester la bonne volonté du parent », parce qu'en lui demandant s'il sait pourquoi il l'a convoqué, le proviseur sait très bien qu'il le lui a expliqué au téléphone le matin même. Il veut donc tester sa bonne foie, sa bonne volonté.
Voilà un premier domino.
Le deuxième va de « y'a quoi ? » du parent à la menace du proviseur sur « les dents sur le bureau ». Sur ce domino, pour la première fois, le proviseur perd son calme. Et ce domino en entraine un troisième. Ce domino n°2, on va l'appeler « Rappel du bon comportement dans mon bureau ».
Fais la suite.

Trois endroits à ne pas rater

Le grand temps après « Hmmm », marqueur (14) : c'est le silence le plus long de la scène. Écris mot pour mot la pensée du proviseur pendant ce silence. Puis trouve une raison au pourquoi il revient au vouvoiement juste après.

La question de l'architecte

Où le proviseur aurait-il pu s'arrêter ? Son propos est complet à « on ne blesse pas ses camarades », fin du marqueur (26). C'est clair, c'est net, c'est un discours de proviseur. Mais il continue. Baudelaire, puis le T3, puis les Serbes. Pourquoi il continue ? Qu'est-ce qui n'a pas été dit et qui le pousse encore ?
Demande toi toujours pourquoi ton personnage ne s'arrête pas de parler quand il tient un propos, et qu'il a expliqué ce qu'il voulait expliquer.

L'interruption
Marqueurs (24) à (26).
Elle casse la scène en deux. Il perd son texte, le récupère en majuscules -est-ce que ça veut dire qu'il crie, ou qu'il hausse tout simplement la voix?-, puis redescend d'un demi-ton sur « en revanche… en revanche ». Montée, redescente : c'est de la musique. Note-la comme une partition -où ça monte, où ça culmine, où ça retombe. C'est le seul passage en majuscules de tout le texte.

**LECTURE 5 –** CONTRER LA STRUCTURE
Est-ce que tu vois une structure ? Des dominos qui s'enchainent naturellement ? Est-ce que si tu changes la réponse de l'un ou l'autre des personnages en fin de domino, la suite serait différente ? Si c'est le cas, tu n'as pas identifié encore correctement la structure. Retravaille. Si oui, passe à la suite.

**LECTURE 6 –** LE SOUS-TEXTE
Marqueurs (15), (19), (27), (28), (29), (30).
On plonge. Pas ce qu'il dit : ce qu'il veut, et ce qui l'en empêche.

Reprends l'anomalie de la lecture 1. Marqueur (15) : il demande au parent de redire ce que son fils a dit. Or il le sait déjà -c'est lui qui l'a raconté au téléphone le matin. Donc il n'interroge pas. Il fait avouer. Et il fait avouer une chose précise : les mots. Jamais le nez en sang. Le mot « sang » n'est jamais prononcé à propos d'Hervé.
Pourquoi revient-il sur les mots qu'a utilisés l'enfant et jamais le nez en

sang ?
Une piste, à confirmer ou à démolir : le poing vient du fils, mais les mots viennent du père. Il ne juge peut-être pas le crime du matin. Il juge la transmission.

Marqueur (27). Pourquoi Baudelaire, Rimbaud et Shakespeare, et pas trois autres ? Donne trois autres noms qu'il aurait pu citer et dis pourquoi ils ne conviennent pas. Les a-t-il lus ? Cite un texte de chacun que ce proviseur-là connaît par cœur. Et qui les lui a mis entre les mains ? Personne ne lit Baudelaire tout seul par hasard. Il y a quelqu'un derrière. Qui ?

Marqueur (28). Pourquoi « sous ma protection » et pas « sous ma responsabilité » ? Un proviseur est responsable de ses élèves. Celui-là les protège. Ce n'est pas le même mot, ce n'est pas le même métier, et ce n'est pas le même homme. De quoi les protège-t-il, exactement ?

Marqueur (29). Écris le CV complet de cet homme, avec les dates. De quoi vit-on quand on travaille avec une bande de Serbes qui peuvent torturer « façon Yougo » ?

Si tu trouves d'autres questions à te poser, n'hésite pas. Ce travail d'enquêteur va te permettre de cerner vraiment qui est ton personnage.
Une fois que tu as terminé ça, referme le carnet.
Parce que demain, quelqu'un va venir te dire que tu te trompes peut-être.

# S'ASSURER D'ÊTRE SUR LE BON CHEMIN

*« Ce n'est pas une recherche aveugle : vous avez des repères. »*
Daniel **Day-Lewis**

- **LE CONSTAT**
  L'acteur qui vient de trouver une histoire pour son personnage fait l'erreur suivante : il tombe amoureux de sa trouvaille et refuse d'en démordre.

- **L'EXPLICATION**
  C'est le réflexe d'écolier qui parle. Celui qui croit qu'il existe une bonne réponse, une seule, et que c'est la première qui lui tombe sous le nez.

- **LE DANGER**
  L'amoureux de son idée jouera une scène qui contredit son propre texte, et personne n'y croira, à commencer par ses partenaires.

- **LE PIÈGE**
  Il veut avoir raison pour être solide. C'est l'inverse qui se produit. À force de défendre son hypothèse contre les indices, il construit une statue aux pieds d'argile : elle tient tant que personne ne pousse, et elle s'écroule à la première vraie répétition. La certitude ne rend rien solide, elle empêche seulement de vérifier.

- **LE RENVERSEMENT**
  Une histoire n'est pas vraie ou fausse, elle est SOLIDE ou FRAGILE. Elle est solide quand tous les indices du texte la soutiennent. Un seul indice qui la contredit, et elle est fragile. Et si deux histoires différentes expliquent la totalité des indices, alors les deux tiennent, et tu choisis celle qui te parle le plus. Ça s'appelle un choix d'acteur, un choix artistique.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  C'est le raisonnement du garagiste. Si son explication rend compte du bruit mais pas de la fumée, elle est mauvaise, même si elle est séduisante. Un diagnostic qui laisse un symptôme inexpliqué est un mauvais diagnostic, et personne ne le conteste dans un atelier.

- **LA RÈGLE**
  Ton hypothèse ne t'appartient pas, c'est un outil. Le jour où quelqu'un t'en propose une plus solide, prends la sienne et remercie-le. Le jour où tu en trouves une plus solide que celle de ton professeur, dis-le. Défends-la. Tu as un point de vue sur les choses, fais le valoir. N'oublie pas que la décision finale est celle du réalisateur, car c'est son film, mais c'est ton travail d'interprète que... d'interpréter.

- **LA MÉTHODE**
  Les deux dernières lectures.
  LECTURE 7 – contrer le sous-texte : tu confrontes ton histoire à l'hypothèse la plus simple possible, et tu ne gardes que ce qui résiste.
  LECTURE 8 – l'intégration : tu rassembles ce qui a survécu aux trois démolitions en une fiche par personnage, tu paraphrases la scène entière, et tu arrives au plateau solide sur tes appuis.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Ne cherche pas à avoir raison, cherche à tenir debout. Être

fermement ancré dans le sol. Indéboulonnable.

**LE CONCEPT**

Il y a un test intéressant à faire sur un texte que l'on travaille.
Teste toujours la version la plus simple avant la plus belle.

Tu as construit une histoire magnifique pour ton proviseur : un passé lourd, une culture acquise dans un endroit improbable, un compte à régler avec quelque chose. C'est beau, c'est romanesque, ça te donne envie de monter sur scène.
Maintenant, pose à côté « l'hypothèse basse ». La plus plate possible.
Un homme a trouvé un gamin en sang dans des toilettes à neuf heures du matin. Il a passé sa journée avec ça sur l'estomac. Il n'a pas déjeuné. Il a attendu vingt minutes de plus qu'il n'aurait dû. Et il a en face de lui quelqu'un qui lui dit « et alors, y'a quoi ».
Et il craque. Pas de passé trouble. Pas de stratégie. Juste ça. Juste un homme qui craque.
Est-ce que cette version-là explique autant d'indices que la tienne ?
Si oui, tu as un problème, et c'est un bon problème : ça veut dire que ta belle histoire n'était pas nécessaire au texte. Tu l'avais posée dessus, pas trouvée dedans.
Si non -si l'hypothèse basse laisse des éléments inexpliqués et que la tienne les couvre-, alors ta version tient, et elle tient pour de bon. Tu ne la défends plus par goût. Tu la défends par les indices.

Et sur cette scène-là, tu vas t'apercevoir très vite qu'il y a un indice qui résiste à l'hypothèse basse, un seul, et qu'il est énorme : il a vidé le bâtiment.
Un homme qui craque ne convoque pas à 18h pile en attendant que les élèves et le personnel soient partis. Un homme qui organise l'absence de témoins a une idée de ce qui va se passer.

Si deux histoires expliquent tous les indices, les deux sont solides. Ni l'une ni l'autre n'est meilleure. Tu prends celle qui te parle le plus, celle qui te donne le plus envie de monter sur scène, celle qui te fait un peu

peur.

Un dernier mot sur la lecture 8, qui a l'air d'être une lecture pour rien.
Tu viens de passer des jours à démonter, contredire, reconstruire, vérifier. Ton cerveau est plein et ton personnage est en morceaux. La lecture 8 sert à vérifier si tout ça vibre, maintenant. Si c'est évident, clair comme de l'eau de roche, que c'était l'évidence qu'il aurait fallu voir d'entrée de jeu. Sauf qu'elle ne se voit jamais au premier coup d'oeil, il faut chercher.

## L'EXEMPLE AL PACINO DANS HEAT

*Heat*, 1995, réalisé par Michael Mann.
Pacino joue Vincent Hanna, lieutenant de la police de Los Angeles, lancé aux trousses de l'équipe de braqueurs de De Niro.
On va prendre une scène minuscule, que personne ne cite jamais. 40 secondes à l'écran, mais la démonstration d'une montagne de maitrise par un grand maître.

Aux deux tiers du film, Hanna briefe son équipe par téléphone. Il donne ses instructions, une par une, rapides, précises. Et à la fin, il ne raccroche pas sur une phrase fermée. Il s'arrête en suspens, comme s'il allait continuer.
Puis il raccroche.

Du grand art.
Avant de penser qu'un rien m'impressionne, va regarder la scène si tu le peux, et regarde bien ce qui vient de se passer, parce que ça dure deux secondes et que c'est du très grand travail. Le briefing ne se termine pas parce que la phrase est finie. Il se termine parce que cet homme vient de s'apercevoir, en direct, qu'il a fait le tour. Il n'a plus rien à dire. Il ne l'a pas prévu, il le découvre au moment où ça lui arrive.
Aucun scénario n'écrit ça. Aucune indication de mise en scène ne le demande.
D'où ça sort ?
D'une enquête.

Parce que Pacino, en préparant ce rôle, s'était arrêté sur un détail qui ne figure nulle part dans le film qu'on connaît. Une version précoce du scénario faisait de Hanna un consommateur de cocaïne. Mann a retiré cet élément, et Pacino l'a gardé comme point de départ. Une scène a même été tournée, où on voyait le personnage prendre une dose avant d'entrer dans un club. Mann l'a coupée au montage.
Résultat : ce détail n'est nulle part à l'écran. Il n'est plus dans le texte, il n'est plus dans l'image, personne dans la salle ne peut le savoir.
Et pourtant tout le personnage tient dessus.
Un flic qui ne dort pas. Un flic qui pense trop vite pour son propre débit. Un flic dont le volume monte sans prévenir au milieu d'une phrase, puis retombe. Un flic qui finit un briefing en s'apercevant qu'il l'a fini.
Pacino l'a dit lui-même, des années plus tard : sans cette explication, certains aspects de son jeu peuvent paraître extravagants.

Cette histoire était solide. Elle expliquait tout. Elle expliquait la fatigue, le débit mitraillette, les explosions, la manière de raccrocher un téléphone. Pas trois indices sur sept : les sept.

Note d'ailleurs ce que ça a coûté : beaucoup de spectateurs trouvent ce jeu excessif. Une histoire solide ne garantit pas que tout le monde t'aimera. Elle garantit que tout ce que tu fais aura une cause, et qu'aucun de tes choix ne contredira les autres.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Je vais te faire travailler comme mes élèves, alors ne lis pas la suite tout de suite.
Voici un monologue, il s'agit d'une femme, ex prof de saxophone. Lis-le une fois, comme un texte que tu devrais jouer la semaine prochaine. Puis arrête-toi, et réponds à une seule question, en une phrase, dans ton carnet : de quoi ça parle ?

**LUI PAYER UNE BIERE**

Il y a quelques années, pour arrondir mes fins de mois, je donnais des cours de saxo à une classe de jeunes, de 16 à 18 ans. Ils étaient cinq six, et parmi eux, y'en avait un qui était pas bon du tout.
Mais vraiment pas bon du tout. Alors il me faisait de la peine, parce qu'il mettait tout son argent là-dedans, et je sentais qu'il avait pas beaucoup d'argent à la base, et.. enfin bref, il me faisait de la peine.
Alors un soir, après le cours, je lui dis « tiens, je t'invite à boire une bière ». Il accepte, et on va boire une bière. Là, j'essaie d'être le plus délicat possible, et je lui explique qu'il a beau souffler autant qu'il peut dans son saxo il y a jamais rien, et il y aura jamais rien de bon qui en sortira. Qu'il va faire que perdre son argent, et que s'il veut faire ça comme métier, parce qu'il voulait en faire son métier, il ferait mieux de trouver autre chose, parce qu'il percera jamais. C'est un métier très difficile.
Alors il me regarde comme ça, et je sens que ça lui fait de la peine. Mais il me dit qu'il comprend, et à partir de là, il est plus jamais revenu à mes cours.
Et entre-temps, il est allé prendre des cours avec un autre professeur. Et en l'espace de peut-être trois ans, il est devenu une brute au saxophone. Très vite, il a fait partie des cuivres dans des émissions de télés, et dans des groupes de plus en plus importants.
Il avait une carrière de folie. En l'espace de peut-être cinq ans, il était devenu un saxophoniste qui tournait très sérieusement non seulement sur la scène nationale, mais aussi à l'international, notamment en Angleterre.
Et un soir, je recroise ce jeune, dans un bar.
Il était avec Nutini. Paolo Nutini, un chanteur écossais archi connu.
Il faisait partie de son groupe pour sa tournée en France.
Et il me voit dans ce bar.
Il s'approche de moi, avec l'ensemble de son groupe, dont Paolo Nutini, et moi je savais plus où me mettre.
Et il me tape sur l'épaule comme ça, et il me serre la main, et je pensais qu'il allait profiter de ce moment-là pour se venger, tu

vois, mais tu sais ce qu'il a dit ?
Il s'est retourné vers Paolo Nutini, et il lui a fait en anglais comme ça : tu vois ce mec-là ? C'était un de mes profs de saxo. C'est le seul prof que j'ai eu qui m'ait jamais offert une bière ».
Il m'a souri, m'a payé ma bière, et il est parti.
C'est après ça que j'ai arrêté de donner des cours.

Alors ? De quoi il parle ce texte ?
Laisse-moi deviner :

*« Ça parle de quelqu'un qui a été un mauvais professeur, qui s'est trompé sur un élève, et qui en a honte. »*

Il est probable que tu aies écrit quelque chose comme ça.
Parce que c'est ce que 90% des élèves écrivent. Tous les ans, sans exception. Et ça donne toujours le même passage : un acteur qui joue la tristesse du début à la fin, la voix qui descend, le regard qui fuit, et une salle qui décroche en quarante secondes parce qu'on a compris la scène dès la première phrase.

Alors on applique la lecture 7.
Trouve-moi les indices que ton histoire n'explique pas. Qui ne mettent pas l'accent sur la honte de la part du personnage.
Et voilà ce qu'on trouve, en cherchant vraiment.

- Elle raconte la carrière de ce type avec une précision de comptable. Trois ans, cinq ans, les cuivres, les émissions, la scène nationale, l'international, l'Angleterre. Quelqu'un qui a honte ne détaille pas forcément à ce point la réussite de l'autre. Il l'expédierait, serait plein d'amertume. Or, elle a suivi sa carrière, dans le détail.
- Elle nomme Paolo Nutini. Deux fois. Elle précise qu'il est écossais, et archi connu. Ce n'est pas de la honte, ça. C'est de la fierté.
- « Je pensais qu'il allait profiter de ce moment-là pour se venger. » Elle attendait une vengeance. Parce qu'elle se serait très

certainement vengée si les rôles avaient été inversés. Pas lui. Et elle est admirative de ça.

- Elle cite sa phrase. Mot pour mot, en précisant qu'il l'a dite en anglais. On ne cite pas mot pour mot une phrase qui vous humilie. On la cite mot pour mot parce qu'on la trouve magnifique, pleine d'élégance.
- Elle a remarqué qu'il a payé. Et qu'il a souri. Et qu'il est reparti sans rien ajouter.
- Le titre du texte n'est pas « le jour où je me suis trompée ». C'est le geste du gamin, et un extrait de ce qu'il a dit à Nutini.

Six indices. L'histoire de la honte n'en explique aucun.
Et maintenant, regarde ce que cette histoire explique : une seule ligne, la toute dernière. « *C'est après ça que j'ai arrêté de donner des cours.* »
Voilà l'erreur, et elle est très instructive parce qu'elle est mécanique : l'élève a lu le monologue à l'envers, en partant de la fin. Il a trouvé la ligne la plus lourde, il en a fait le sujet, en supposant qu'arrêter de donner des cours a été un drame pour cette ancienne prof de saxo, et il a rétro-éclairé tout le reste avec. C'est confortable, c'est rapide, et ça explique un indice sur sept. Mais on peut avoir été prof de saxo, aimer le saxo, mais pour autant être parfaitement capable de reconnaître qu'on était terriblement mauvais comme prof. Ce qui amène du second degré, du recul chez le personnage, et le rend infiniment plus sympathique pour le public.

Alors on reconstruit.
De quoi ça parle vraiment ? De l'élégance de ce gamin. De ce qu'il a fait dans ce bar, en trois secondes, devant tout son groupe, avec la seule personne au monde qui lui avait dit qu'il n'y arriverait jamais.
Il avait tout. Le talent, la carrière, la scène, le public, la revanche servie sur un plateau. Et il a choisi de dire qu'on lui avait payé une bière.
Le sujet du monologue, c'est ça. Pas la faute : la classe de l'autre. Son élégance.

Et une fois que tu tiens ça, la dernière réplique change complètement de nature. « *C'est après ça que j'ai arrêté de donner des cours* » n'est plus

un aveu de honte. C'est ce qu'on dit quand on vient de recevoir une leçon d'une élégance qu'on ne se sentait pas capable de rendre.
Ce n'est pas triste. C'est beau, selon le personnage. Parce que c'était épargner quelqu'un qu'on aurait eu toutes les raisons de mettre plus bas que terre.

L'élève est remonté sur scène le cours suivant.
Il n'a pas joué la tristesse une seule seconde. Il souriait par moments, en racontant l'Angleterre et Nutini, et surtout lorsqu'il a annoncé avoir arrêté de donner cours après ça. Cette dernière réplique était chargée de second degré, d'humilité, d'humour, et d'affection pour son ancien élève.

## L'EXERCICE

Reprends ton carnet du chapitre 6. Tu as six pages remplies et un sous-texte en bas de la sixième. On va essayer de le casser, puis on va tout rassembler.
Mais d'abord, je vais te montrer l'outil en train de fonctionner. Parce que c'est un exercice qu'on rate systématiquement quand on ne l'a jamais vu fait.

**LECTURE 7 –** CONTRER LE SOUS-TEXTE

D'ABORD, LE MODÈLE SUR LE TEXTE « LUI PAYER UNE BIÈRE »
Un tableau, trois colonnes : indice / mon histoire / autre piste

- Dans *indice*, tu regroupes les différents indices ici et là dans le texte.
- Dans *mon histoire*, tu écris TON histoire. Celle que tu as trouvée à la lecture 6.
- Dans *autre piste*, tu écris la version la plus plate, la plus dépourvue de romanesque que le texte autorise.

Et tu coches les indices pour voir s'ils correspondent.
Une « X » lorsque ça correspond, un « - » lorsque ça ne correspond pas.

Voici les deux versions de l'histoire :

**MON HISTOIRE**
Elle a été une mauvaise professeure. Elle s'est trompée sur un élève, elle lui a dit d'arrêter, il a réussi sans elle, et elle en a honte.

**AUTRE PISTE**
Elle raconte l'élégance de ce gamin dans un bar. Ce qu'il a fait, ce qu'il n'a pas fait, et ce que ça lui a coûté à lui de ne pas se venger.

| | **LES INDICES** | **MON HISTOIRE** | **AUTRE HISTOIRE** |
|---|---|---|---|
| **1** | Elle dit qu'il n'était « pas bon du tout », deux fois | X | X |
| **2** | Elle précise qu'il n'avait pas d'argent | X | X |
| **3** | Elle raconte le conseil qu'elle lui a donné en détail | X | X |
| **4** | Il n'est plus jamais revenu | X | X |
| **5** | Elle détaille sa carrière : trois ans, cinq ans, les cuivres, la télé, l'international, l'Angleterre | - | X |
| **6** | Elle nomme Paolo Nutini deux fois, et précise qu'il est écossais et archi connu | - | X |
| **7** | *« Je pensais qu'il allait* profiter *de ce moment-là pour se venger »* | - | X |
| **8** | Elle cite sa phrase mot pour mot, et précise qu'elle était en anglais | - | X |
| **9** | Elle a remarqué qu'il a souri, qu'il a payé, et qu'il est reparti sans rien ajouter | - | X |
| **10** | Le titre du texte est le geste du gamin, pas la faute de la prof | - | X |
| **11** | *« C'est après ça que j'ai arrêté de donner des cours »* | X | X |

| | MON HISTOIRE | AUTRE HISTOIRE |
|---|---|---|
| **TOTAL INDICES** | 5 SUR 11 | 11 SUR 11 |

Regarde bien les quatre premières lignes, parce que c'est là que se trouve le piège de cet exercice.
Sur les indices 1 à 4, les deux histoires cochent. Elles cochent aussi sur le 11.
C'est exactement pour ça qu'on se trompe. Une mauvaise histoire n'est jamais fausse partout : elle est vraie au début, elle est vraie à la fin, et elle décroche au milieu sans qu'on s'en aperçoive. Si tu n'avais rempli que les quatre premières lignes et la dernière, tu serais reparti convaincu d'avoir raison.
Et regarde maintenant la colonne des « - ». Ils sont groupés. Ils vont du 5 au 10. Autrement dit : toute la seconde moitié du texte est inexpliquée par mon histoire.
Ça, c'est le vrai signal. Ce ne sont pas les « - » qui comptent, c'est là où ils tombent.

MAINTENANT, À TOI
Même dispositif, sur le proviseur.

- Colonne du milieu, *Ton Histoire*, ton sous-texte, recopié tel quel depuis la lecture 6. Ne l'améliore pas au passage, ne le rends pas plus malin qu'il n'était. Recopie-le.

- Colonne de droite, *Autre Histoire*. Je te la donne, parce que c'est la première fois et qu'il faut que tu voies à quoi ressemble une version vraiment plate :
  *Un homme a trouvé un gamin en sang dans des toilettes à neuf heures du matin. Il a passé sa journée avec ça sur l'estomac. Il n'a pas déjeuné. Il a attendu vingt minutes de plus qu'il n'aurait dû. Et il a en face de lui quelqu'un qui lui dit « et alors, y'a quoi ». Il craque.*

Pas de passé trouble. Pas de stratégie. Un homme qui craque.

- Puis les indices : en voici douze pour démarrer, dans l'ordre où ils apparaissent. Il t'en reste au moins autant à trouver — vise vingt.

| | LES INDICES | MON HISTOIRE | AUTRE HISTOIRE |
|---|---|---|---|
| **1** | Il a téléphoné le matin et tout expliqué « très précisément » | | |
| **2** | Il a convoqué à 18h, quand les élèves et le personnel sont partis | | |
| **3** | Il a encaissé vingt minutes de retard sans rien dire | | |
| **4** | Il commence par une question dont il connaît la réponse | | |
| **5** | Il ne lève la tête qu'au marqueur (10), pas avant | | |
| **6** | Il passe du vous au tu, puis revient au vous, plusieurs fois | | |
| **7** | Il s'offusque d'une syntaxe avant de s'offusquer du fond | | |
| **8** | Il fait répéter les mots exacts du gamin, et jamais un mot sur le nez en sang | | |
| **9** | Il répète l'image de la gifle trois fois, marqueurs (20) à (22). Il insiste beaucoup là-dessus. | | |
| **10** | Il coupe la parole au marqueur (18), puis exige qu'on ne la lui coupe pas | | |
| **11** | Il cite trois poètes de mémoire et parle de ses « fonctions précédentes » | | |
| **12** | Il connaît le type d'appartement du parent et son quartier | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **...** | *(continue)* | | |

Coche. Sois honnête. Cet exercice ne sert strictement à rien si tu triches, et personne ne viendra vérifier.

LIRE TON TABLEAU
Quand les deux colonnes sont remplies, compare-les. Quatre cas de figure, et un seul est confortable.

- Ton histoire a des 7 que l'autre histoire n'a pas
  Elle est fragile. Retourne en lecture 6 et reconstruis-en une autre. Ne la répare pas au chausse-pied en lui ajoutant une rallonge : une histoire qu'on rafistole se casse toujours au même endroit.

- Les deux ont exactement les mêmes Æ
  Ta belle histoire était décorative. Elle n'expliquait rien que la version plate n'expliquait déjà. Raye-la. Ça pique, je sais, c'est le jeu, ma pauvre Lucette.

- Ton Histoire coche ce que l'Autre Histoire laisse en 7
  Tu tiens quelque chose, et tu le tiens pour de bon. Tu ne la défends plus par goût, tu la défends par les indices. Écris-la au propre.

- Les deux cochent tout.
  Alors les deux sont solides, et c'est le cas le plus intéressant du livre. Tu choisis. Pas la plus vraie -il n'y en a pas- mais celle qui te donne le plus envie de monter sur scène, celle qui te fait un peu peur. Cette seconde-là, c'est ton premier vrai choix d'acteur.

Et sur cette scène, il y a un indice qui va te poser un problème, et je te le signale parce que tu vas être tenté de le survoler : la ligne 2.

*« Il a vidé le bâtiment. »*

Un homme qui craque ne convoque pas à 18h pile en attendant que tout le monde soit parti. Un homme qui organise l'absence de témoins a une idée de ce qui va se passer. Il a des réflexes que quelqu'un qui fait partie du commun des mortels n'a pas.
Alors regarde ce que ta colonne de droite met dans cette case. Si tu y as mis un Æ par facilité, relis ton Autre Histoire et demande-toi comment elle l'explique.

**LECTURE 8 –** L'INTÉGRATION
Regarde si tout ça vibre maintenant. Les faits, les mots, la structure, le sous-texte, ton hypothèse.
Relis-la une fois, en entier, sans t'arrêter, sans annoter, sans rien chercher. Puis pose-la et ne fais rien pendant deux minutes.
Une seule question, à laquelle tu réponds par oui ou par non :

*Est-ce que je viens de lire un texte,*
*ou est-ce que je viens d'écouter quelqu'un ?*

Si c'est « un texte », le travail des chapitres précédents n'est pas fini. Ce n'est pas grave et ce n'est pas rare. Reprends les six lectures dans une semaine, avec ce que tu auras appris entre-temps.

Si c'est « quelqu'un », tu as terminé l'étape COMPRENDRE sur cette scène.
Il te reste à savoir qui il est.

# LES SIX PILIERS

*« Vous devez apprendre suffisamment*
*pour que cela semble avoir toujours fait partie de votre vie. »*
Daniel **Day-Lewis**

- **LE CONSTAT**
  Demande à dix acteurs débutants ce qui est le plus important dans une scène. Neuf te répondront le texte. Ils le placent en premier, ils le travaillent en premier, ils le sacralisent. Pour eux, le texte est la fondation de l'édifice.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que c'est la seule chose visible. Le texte est imprimé, il fait des pages, on peut le tenir dans la main. Tout le reste -ce que le personnage veut, ce qu'il a vécu le matin même, à qui il parle vraiment- est invisible. Et personne n'a le réflexe de construire ce qu'il ne voit pas.

- **LE DANGER**
  Une scène montée sur le texte est un château de cartes. Ça a de la gueule tant que rien ne bouge. Puis un partenaire joue autrement que prévu, un metteur en scène demande un changement, et tout s'écroule. Une scène ne doit pas être belle, elle doit être solide, assez solide pour résister à un séisme.

- **LE PIÈGE**
  Il attaque par le texte pour gagner du temps. Il en perd. Parce qu'il devra ensuite plaquer artificiellement des intentions sur des phrases déjà figées, au lieu de laisser ces phrases naître de ce qu'il y a en dessous. Le raccourci ajoute un chantier.

- **LE RENVERSEMENT**
  Le texte est le septième étage de l'immeuble que doit être la scène. Le dernier. En dessous, six étages à monter, que j'appelle les six piliers.
  PILIER 1 : qui je suis.
  PILIER 2 : de quoi je parle.
  PILIER 3 : à qui je parle.
  PILIER 4 : qu'est-ce qui s'est passé avant.
  PILIER 5 : où je suis.
  PILIER 6 : quelle est mon intention.
  Six questions qui ont l'air simples et qui ne le sont pas.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Dans ta vie, tu possèdes les six gratuitement. Tu sais qui tu es, de quoi tu parles, à qui, ce qui s'est passé avant, où tu es et ce que tu veux obtenir. Tu ne les as jamais travaillés, et tu n'y penses jamais, parce que c'est ta vie. Sur scène, tu n'as rien de tout ça. Il faut donc fabriquer à la main ce que la vie te donne pour rien.

- **LA RÈGLE**
  Chaque pilier se formule à la première personne et de manière spécifique. Pas « *il est serveur* » mais « *je suis serveur* ». Pas « *une dame* » mais « *une dame de soixante ans qui ressemble à ma mère* ». Et le pilier 6 se formule toujours par un verbe d'action -obtenir, humilier, protéger, faire avouer, faire partir- jamais par une émotion.

- **LA MÉTHODE**
  Tu montes les six étages dans l'ordre, à l'écrit, à la première personne, et tu ne poses le texte qu'après. Puis tu testes : quelqu'un te pose une question qui n'est pas dans la scène, et tu réponds en tant que personnage, sans réfléchir. Si tu réponds du tac au tac, ça tient. Si tu bafouilles, il te manque un étage, ou du moins d'en avoir vérifié la solidité.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Une scène ne se joue pas, elle se construit comme tu construirais un immeuble pour y habiter. Tu n'as aucune envie de construire un immeuble trop fragile qui s'écroulerait sur ta tête pendant ton sommeil.

**LE CONCEPT**

Trois erreurs reviennent chaque année, toujours les mêmes :

Être trop générique

« *Je parle à une femme*. » Ça ne veut rien dire. On ne parle jamais à « *une femme* », on parle à quelqu'un qui a une histoire avec nous, même si c'est une inconnue, elle nous inspire de la confiance, de la méfiance, du respect, du dégoût, etc.

Un pilier générique ne produit rien : ni comportement, ni émotion, ni rythme. À chaque fois que tu écris une catégorie socio professionnelle -un recruteur, un parent d'élève, une infirmière-, remplace-la par une personne. Sois spécifique.

L'intention déguisée en état

« *Mon intention, c'est d'être triste*. » Ce n'est pas une intention, c'est une météo de l'humeur qui ne s'appuie sur rien. Une intention s'exerce sur quelqu'un d'autre. Pose-toi la question dans ce sens-là : qu'est-ce que je veux que l'autre fasse, dise ou ressente à la fin de cette scène ? La réponse commence forcément par un verbe.

Le pilier 4 vide

Presque personne ne travaille ce qui s'est passé avant, et c'est pourtant lui qui donne le La du début de la scène. Un personnage n'apparaît pas au moment où la scène commence, contrairement à dans un rêve. Il arrive de quelque part. Il a eu une matinée. Il a mangé ou pas, dormi ou pas, attendu ou pas.

C'est exactement ce qui donne à certains acteurs cette qualité que tout

le monde remarque sans savoir la nommer : ils ont l'air d'exister avant d'entrer. Et figure-toi qu'ils n'en ont pas simplement l'air. Ils existaient vraiment avant d'entrer. Il n'y a pas de secret.

Une fois les six montés érigés, un dernier conseil, qui est aussi un avertissement. Ne les relis pas cinquante fois. Écris-les proprement, une fois, et referme le carnet. Ils sont dedans. On verra dans dix chapitres comment les faire descendre de la tête au ventre.

## L'EXEMPLE MERYL STREEP

*Kramer contre Kramer*, 1979, réalisé par Robert Benton.
Meryl Streep joue une mère qui a quitté son foyer et qui revient réclamer la garde de son fils. Le rôle est petit, et il est écrit contre elle : tout le film est du côté du père.
Arrive la scène du tribunal, celle où son personnage doit expliquer devant un juge pourquoi elle est partie.
Streep lit le texte et n'y croit pas. Non pas qu'il soit mal écrit : il ne correspond pas à ce qu'elle sait de cette femme. Elle a construit une histoire, elle sait d'où elle vient, elle sait à qui elle parle et pourquoi elle est là.

Alors elle rentre chez elle et elle réécrit la scène.
Puis elle revient avec sa version, et elle argumente. Elle explique ce que cette femme peut dire et ce qu'elle ne peut pas dire. Le réalisateur l'écoute, et c'est sa version à elle qui est tournée.
Elle a eu l'Oscar pour ce rôle.

Je ne te conseille pas d'arriver à ton premier tournage sur tes grands chevaux avec des corrections dans la marge -tu as lu au chapitre 2 ce qui arrive aux jeunes acteurs qui prennent des initiatives sans savoir réellement ce qu'ils font.
Ce que je veux te faire comprendre via cette anecdote, c'est que Meryl Streep connaissait ses six piliers mieux que le texte lui-même ne les connaissait.
Quand tu sais à ce point-là qui est ton personnage, ce qu'il veut et à qui

il parle, tu deviens quelqu'un avec qui on discute. Pas quelqu'un qu'on dirige. En d'autres termes : tu deviens un(e) professionnel(le).

## L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un monologue que je fais travailler tous les ans.
De quoi il parle vraiment, selon toi ?

**COUP DE POING**

Je suis pas fier de moi.
Je vous dis ça d'entrée parce qu'il se peut que quand je vais vous raconter tout ça, je donne l'impression d'être fier de moi, mais c'est pas le cas. Je suis pas fier de moi, je veux dire, je...
Enfin, bref, ne pensez pas que je suis fier de moi.
J'étais dans la queue du ciné et j'allais voir Fight Club.
Je l'avais jamais vu, on m'en avait parlé pourtant, il est sorti en 2001 je crois, en tout cas, voilà, ça fait un bail qu'il est sorti, mais moi je l'avais jamais vu... généralement, plus on me parle d'un film, et moins j'ai envie de le voir... du coup je l'avais pas vu.
Et là, j'avais entendu dire qu'il ressortait au ciné des Mousquetaires, et je me suis dit que j'allais le voir.
Et là, donc, j'attendais que la salle ouvre, j'étais dans la queue, et y'a un vieux qui passe devant la file, parce qu'ils avaient mis la file en extérieur, et le vieux passe devant, il nous regarde comme ça, et il regarde l'affiche à l'avant de la file qui disait pour quel film on attendait tous. Enfin quand je dis tous, on était 7 dans la file. Parce que tout le monde a déjà vu Fight Club, du coup on était pas beaucoup.
Du coup le vieux regarde la file, nous regarde tous un par un, puis il regarde l'affiche, et il me regarde moi.
Et il me fait comme ça : vous avez jamais vu fight club ?
Je lui dis « euh non, je l'ai jamais vu ».
Et il se met à sourire comme ça. Mais pas le sourire gentil genre compassionnel, plutôt le sourire genre je me fous de ta gueule, t'es un âne de pas encore avoir vu fight club.

Et là, il se rapproche de moi comme ça, et il me dit « vous voulez que je vous dise ce qu'il se passe à la fin ? »
Je lui fais « bah non justement ça m'ennuierait un peu que... » et j'ai pas le temps de terminer la phrase qu'il me dit la fin.
Je vous la dirai pas là au cas où y'en ait parmi vous qui aient pas vu la fin non plus, mais ce con de vieux, il me dit la fin.
Et là, j'ai vu rouge.
J'ai jamais mis un coup de poing à qui que ce soit dans ma vie. J'ai toujours évité la violence, j'ai jamais aimé ça. Mais là, j'ai fermé mon poing, c'était instinctif et je lui ai mis un coup de poing dans le visage.
J'ai à moitié raté mon coup en plus, j'ai touché l'arrière de son crâne. Je crois que ça lui a même pas fait mal en plus. Il a pris le coup, il s'est frotté un peu le crâne avec sa manche et il m'a souri à nouveau.
Et il m'a dit « la première règle du fight club est il est interdit de parler du fight club ». Et il m'a serré la main, et il est parti.
C'était la première fois que je mettais un coup de poing à quelqu'un, et je me suis dit que j'aurais dû le faire avant, parce que c'est pas mal jouissif.
Et quand je suis allé regardé le film, j'ai compris pourquoi il avait fait ça.
Il m'a fait vivre une expérience fight club, l'enfoiré.
T'as déjà vu Fight Club ?
Maintenant, il faut juste que je sache envoyer mon poing correctement, parce que là, c'était pitoyable.

Maintenant, ce qui se passe en cours.
Sur dix élèves qui montent ce texte, neuf jouent la même chose. Un type gêné qui raconte une bêtise, et qui se met en colère au milieu. Et neuf fois sur dix, la salle s'ennuie. Or ce texte est drôle. Il est « buena onda », il est positif. Alors où est le problème ? Il est dans deux piliers précisément.

**LE PILIER 2 :** DE QUOI JE PARLE
L'élève lit la première phrase -« je suis pas fier de moi »- et il la prend au

premier degré. À partir de là, tout son monologue est un aveu. Il baisse la voix, il s'excuse, il joue la honte pendant trois minutes.
Alors je pose la question du pilier 2, et elle est décisive sur ce texte :

*-De quoi il parle, ton texte ? De quoi il parle, ton personnage ?*
*-Bah… il dit qu'il a frappé un vieux et il s'en veut.*
*-Il s'en veut ?*
*-Ouais, il s'en veut, il le dit dans la première phrase.*
*-Non, il le dit trois fois dans la première phrase. Pourquoi trois ?*

Silence.
Voilà. Personne ne répète trois fois qu'il n'est pas fier de lui. Une phrase répétée trois fois ne rassure pas l'auditoire : elle le prévient. Cet homme n'ouvre pas son monologue par un aveu, il l'ouvre par un avertissement dont il ne pense pas un mot, parce qu'il sait très bien qu'il va passer les trois minutes suivantes à raconter la plus belle chose qui lui soit arrivée depuis quinze ans.
Et le texte le confirme partout, si on prend la peine de regarder.
Il dit que c'était jouissif. Il dit qu'il aurait dû le faire avant. Il raconte son coup raté avec une précision d'amateur de boxe -l'arrière du crâne, la manche, le fait que ça n'a même pas fait mal. Et il termine sur la seule phrase qui compte : il faut juste qu'il apprenne à envoyer son poing correctement. Ici non plus, à ne pas prendre au premier degré. Il ne planifie pas de distribuer des coups de poing à tout va dorénavant. Il fait juste de l'humour, et signifie ici surtout qu'il va maintenant prendre confiance en lui et s'affirmer.
Le pilier 2 n'est donc pas « *je parle d'une bêtise que j'ai faite* ».
C'est : *je parle du jour où j'ai enfin fait quelque chose.*
Et le premier degré tombe. Cette première phrase n'est pas une confession, c'est une fausse affirmation, pour reconnaître que ça ne se fait pas d'envoyer un coup de poing à quelqu'un, parce que tout le monde sait que la violence n'est pas une solution. Mais qu'au fond de lui, il est heureux comme un papa de s'être enfin affirmé.

**LE PILIER 3 :** À QUI JE PARLE et DE QUI JE PARLE
Deuxième erreur, et celle-là est plus profonde.

Dans ce texte, le personnage parle à un interlocuteur (ça peut être son psy, par exemple), et il parle de quelqu'un. En l'occurrence, ce vieux qui lui a spoilé la fin de Fight Club.
Or dès que l'élève arrive au passage où l'homme lui raconte la fin du film, il joue la colère. « Ce con de vieux. » Il durcit, il accélère, il en veut à ce type. Alors je lui pose une question, toujours la même :

*-Si tu recroisais ce vieux demain, dans la rue, tu lui dirais quoi ?*
*-Je lui casserais la gueule.*
*-Je pense pas, non. Relis la fin du texte.*

Il relit. Et il tombe sur ce qu'il avait lu sans le voir : *j'ai compris pourquoi il avait fait ça. Il m'a fait vivre une expérience Fight Club, l'enfoiré.*
« L'enfoiré » n'est pas une insulte, là. C'est ce qu'on dit d'un type qui vous a eu, et qui a bien joué.

*-Alors je repose la question. Tu lui dirais quoi ?*

Et le jour où l'élève répond *« je lui dirais merci »*, le monologue se met à fonctionner.
Parce que ce vieux ne lui a pas gâché un film. Si, en l'état, il lui a gâché un film. Mais en échange, il lui a donné quelque chose de bien plus précieux. Il lui a fait faire, en trois minutes, la seule chose qu'il ne s'était jamais autorisée de sa vie. Il a résolu en trois minutes ce que 5 ans de psychanalyse n'ont pas réussi à faire. Il l'a provoqué, il a encaissé le coup, il a souri, il lui a serré la main, et il est reparti sans un mot de reproche.
Ce n'est pas un simple emmerdeur. C'est un professeur.
Si tu comprends ça, tout le texte change de température. C'est le récit d'une rencontre, la source d'un changement profond chez quelqu'un. La description du sourire moqueur devient affectueuse. Et le changement profond que cette interaction a apporté au personnage devient le vrai sujet du monologue.

CE QUE ÇA DONNE
L'élève qui a compris ça est remonté sur scène la semaine suivante.

Il n'a pas joué la honte une seule seconde. Il souriait presque tout du long -un sourire qu'il essayait de retenir, celui de quelqu'un qui raconte un exploit en faisant semblant de s'excuser. Et surtout, il était tout excité à l'idée de raconter ça.
En redescendant de scène, il a conclu en disant:

*-En fait, il raconte pas ce qu'il a fait. Il raconte ce qu'il est devenu.*

EXACTEMENT.
Ce monologue ne parle pas d'un coup de poing. Il parle d'un homme qui était une larve, ratatiné, peureux et peu confiant, et qui est devenu un papillon dans une file d'attente, un jeudi soir, devant un cinéma.
Deux piliers mal remplis, et il n'y avait personne sur scène.
Deux piliers corrigés, et il y a quelqu'un, un propos, et un instant de vie, et des retours dans la salle.

## L'EXERCICE

Harcèlement Scolaire.
Tu joues le proviseur. Et tu as déjà la moitié des réponses dans ton carnet du chapitre 6 : va les y chercher au lieu de les réinventer.

**PILIER 1.** QUI JE SUIS
Prénom, âge, depuis combien de temps il est proviseur, ce qu'il faisait avant. Tu as écrit son CV à la lecture 6 -recopie-le ici, complète-le, date-le. Et rappelle-toi : le rôle se joue au masculin comme au féminin, rien dans la scène ne tranche, c'est toi qui décides.

**PILIER 2.** DE QUOI JE PARLE
Le texte parle de blagues, de syntaxe, de Baudelaire et de Serbes.
Et en dessous, il parle de quoi ? D'éducation ? Du sens des responsabilités ? De valeurs morales ? De littérature ? De menaces ?
Trouve les différents sujets, et développe les. Transforme-les en opinions profondes, et tourne tout ça à la première personne du singulier :
*« je parle du fait de (…), parce que je pars du principe que (...) »*

**PILIER 3.** À QUI JE PARLE
Interdiction absolue d'écrire « à un parent d'élève ». C'est une fonction, pas une personne.
Qui est-ce ? Quel âge ? Quel métier -le texte t'aide, il est question d'un bureau et de collègues. Comment parle-t-il, comment s'assied-il, qu'est-ce qu'il porte ? Que penses-tu de lui ? As-tu déjà eu affaire à ce genre de personnes ?
Et surtout, deux questions que tu ne te poserais pas forcément tout seul.
La première : est-ce que tu l'as déjà rencontré, entendu ? Oui. Ce matin, au téléphone. Tu lui as tout expliqué très précisément, et tu as entendu ce qu'il a répondu. Tu ne découvres pas cet homme à 18h19 -tu le reconnais. Va relire l'appel que tu as écrit au chapitre 4 : ce que tu y as mis est ton pilier 3.
La seconde : est-ce qu'il te rappelle quelqu'un ? Un élève d'il y a quinze ans ? Un type croisé dans tes fonctions précédentes ? Quelqu'un de bien plus ancien que ça ?

**PILIER 4.** QU'EST-CE QU'IL S'EST PASSÉ AVANT
Tu l'as déjà en grande partie : les toilettes, le nez en sang, l'appel, la convocation à 18h, les vingt minutes de retard. Ce ne sont pas des informations de contexte, c'est ton pilier 4 servi sur un plateau, avec les heures dessus.
Complète. La journée entière, heure par heure, depuis le réveil.
À quelle heure a-t-il ouvert cette porte des toilettes ? Qu'est-ce qu'il a fait d'Hervé ensuite ? Qui a-t-il appelé, dans quel ordre ? À quel moment de la journée a-t-il décidé de convoquer à 18h plutôt qu'à 16h ? Est-ce qu'il a mangé ? Est-ce qu'il a donné géré son établissement l'après-midi comme si de rien n'était ?
Et les vingt dernières minutes, celles de 18h à 18h19, seul dans un bâtiment vide, à attendre quelqu'un qui ne vient pas. Elles ne sont écrites nulle part et elles sont à toi. Il en a fait quoi ?

**PILIER 5.** OÙ JE SUIS
Son bureau. Décris-le. Ce qu'il y a au mur, sur la table, ce qu'on entend par la fenêtre, la lumière qu'il fait à cette heure-là en cette saison.
Puis la question à UN MILLION DE DOLLARS : qu'est-ce que ça change,

que le bâtiment soit vide ?
Un homme est-il le même dans un collège plein et dans un collège désert ? Qu'est-ce qui est possible à 18h19 et impossible à 15h ?

**PILIER 6.** MON INTENTION
Un verbe. Un seul.
Pas « *être menaçant* ». Pas « *faire peur* ». Ce sont des états et des effets.
Souviens-toi de ce que tu as trouvé à la lecture 6 : il pose des questions dont il connaît déjà les réponses. Un homme qui fait ça ne cherche pas à savoir. Il cherche à obtenir quelque chose de très précis de la bouche de l'autre.
Alors : qu'est-ce que tu veux que ce parent fasse ou ressente en sortant de ce bureau ? Et qu'est-ce que tu veux lui faire vivre pendant qu'il y est ?
Note ton verbe en gros, en haut d'une page. Tu vas le porter jusqu'au chapitre 20.
Attention, l'intention peut évoluer au cours de la scène.
Je suis à la caisse du supermarché, j'attends de pouvoir passer à mon tour. Mon intention est d'attendre sagement. On me double alors que ça fait 20 minutes que j'attends. Mon intention devient soudainement de ne pas manger la personne qui a doublé. *Mon intention a changé en cours de route. À cause d'un événement.*

**LE SÉISME.**
Maintenant, le test.
Trouve quelqu'un. N'importe qui. Explique-lui qu'il va te poser des questions et que tu répondras en tant que proviseur, du tac au tac, sans réfléchir.
Donne-lui ces questions-là, et laisse-le en inventer d'autres :
*Vous avez déjeuné aujourd'hui ?*
*Vous en avez parlé à la mère du petit ?*
*Vous avez attendu longtemps, avant qu'il arrive ?*
*Pourquoi 18h ?*
*Vous faisiez quoi avant d'être proviseur ?*
*Vous avez des enfants ?*
*Vous regrettez ce que vous venez de dire à ce parent ?*

Si tu réponds sans hésiter, ton château tient.
Si tu bafouilles sur une question, tu sais exactement quel étage il te manque.
Va le remonter.

# L'ÉMOTION
# AVANT LE VERBE

*« Vous donnez chair aux mots. »*
Anthony **Hopkins**

- **LE CONSTAT**
  Mets un texte classique entre les mains d'un débutant -Shakespeare, Racine, Hugo, Corneille- et regarde. Sa voix descend d'une octave. Son débit ralentit. Il articule comme un présentateur de journal télévisé en 1962. Il fait des gestes théâtraux. Il bouge alors qu'il a aucune raison valable de bouger. Son regard s'intensifie de manière quasiment ridicule. Il devient possédé par le démon de la déclamation. Il DÉCLAME.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'on lui a bourré le crâne. Depuis l'école, on lui a appris que ces textes-là étaient au-dessus de lui, qu'il fallait les respecter, ne pas en déborder, faire honneur à la langue. Alors il fait passer le verbe avant l'émotion : d'abord bien dire, ensuite, éventuellement, ressentir quelque chose. Comme si le texte était un objet fragile qu'on lui aurait confié avec l'ordre de ne pas le casser.

- **LE DANGER**
  Le texte est beau, c'est sûr, tu m'entendras jamais dire le contraire, Shakespeare est le plus grand scénariste au monde. Mais ce qu'on voit sur scène est mort. Des alexandrins impeccables que personne n'écoute, une salle polie qui attend l'entracte, et cette phrase qu'on entend en sortant : « *ah oui oui oui oui, c'était très bien (n'en pense pas un mot), mais j'ai rien*

*compris* ». Et à long terme, plus grave : le public se persuade que ces textes ne sont pas pour lui, et il ne revient pas.

- **LE PIÈGE**
  Il croit honorer l'auteur. Il l'enterre. Shakespeare écrivait pour trois mille personnes debout, bruyantes, qui buvaient et qui partaient si on les ennuyait ; il leur servait du sang, du sexe, des trahisons et des fantômes. Le transformer en objet de musée trahit très exactement ce pour quoi il a été écrit. L'enfer est pavé de bonnes intentions.

- **LE RENVERSEMENT**
  L'émotion avant le verbe. Toujours. Dans la vie, tu ne parles pas puis tu ressens : tu es traversé par quelque chose, et ça te fait parler. Le verbe est la conséquence. Vaut pour Shakespeare, pour Hugo, pour une pub de yaourt et pour une scène de proviseur.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Il existe une voix Shakespeare, plus grave et plus lente, que tout le monde prend spontanément, y compris ceux qui n'ont jamais mis les pieds dans un théâtre. Personne ne te l'a apprise. C'est un réflexe culturel, il est en toi, et il ne demande la permission à personne. C'est lui qu'on va désinstaller, comme tu désinstallerais une appli sur ton téléphone.

- **LA RÈGLE**
  Désacralise, puis prends parti. Un artiste prend position. Si tu décides que ton Hamlet est un lâche à la main molle, personne ne peut t'en empêcher, à condition que le texte te soutienne. C'est ça, un choix d'acteur. Le contraire -jouer la version que tout le monde attend- s'appelle une illustration. Si t'aimes tant que ça le texte, lis le !

- **LA MÉTHODE**

Avant de dire une seule ligne d'un grand texte, réponds à une question : qu'est-ce qui me traverse pour que je sois obligé de dire ça, maintenant ? Puis paraphrase le texte, dis le avec tes mots à toi, pour être sûr d'en comprendre le sens. La déclamation ne survit pas à la paraphrase tant plébiscitée par Stella Adler. Et souviens-toi de l'outil qui règle toutes les sacralisations : le ET ALORS. Ce texte te fait peur ? ET ALORS, c'est qu'un texte.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Ne vénère aucun texte, sers-toi de lui.

**LE CONCEPT**

Fais l'expérience, elle prend trente secondes.
Dis à voix haute : « *Être ou ne pas être, telle est la question.* »
Tu viens de le dire avec une voix qui n'est pas la tienne. Plus grave, plus lente, plus solennelle.
Si t'as entendu un bruit de quelqu'un qui râle, c'était sûrement Shakespeare qui se retournait dans sa tombe.

Ta voix grave, là.
Parlons-en.
D'où vient-elle ?
De l'école, des captations poussiéreuses, de l'idée qu'un texte ancien serait une chose sacrée dont on ne s'approche qu'en chaussons.

Alors, un peu d'histoire, parce qu'elle règle le problème mieux que n'importe quel conseil de jeu.
Le théâtre de Shakespeare n'était pas un temple sacré. C'était un lieu bruyant où le public debout, juste devant la scène, payait l'entrée le moins cher possible, buvait, mangeait, commentait à voix haute et partait s'il s'ennuyait. On y venait comme on va au match. Les pièces étaient pleines de meurtres, de fantômes, de blagues salaces, de bagarres et de coups de théâtre, parce qu'il fallait tenir cette salle-là. Tu veux une représentation d'à quoi ça ressemblerait ? Prends le film Gangs Of New

York. Ça se passe en 1900 à NY. À un moment donné, il y a un spectacle de théâtre. Regarde le joyeux bordel qu'il y régnait. Et on était en 1900. Imagine en 1600. Les us et coutumes des différentes époques ne sont pas les mêmes que les nôtres. Or, on fait souvent l'erreur de ne pas réellement imaginer ce que c'était vraiment, à l'époque.

Autrement dit : le texte que tu prononces avec ta voix de cathédrale a été écrit pour être compris immédiatement par quelqu'un qui mange une pomme et qui rote fort quand il s'ennuie. Je te conseille donc d'être captivant.

Ce que ça change pour toi :

Le sens passe avant la beauté.
Toujours. Si le spectateur doit choisir entre comprendre et trouver ça joli, il veut comprendre. Une phrase comprise est de toute façon plus belle qu'une phrase bien dite.

L'émotion passe avant le verbe.
Tu ne prends pas la parole pour dire un texte, que ce soit du Shakespeare ou non. Tu prends la parole parce que quelque chose t'y oblige. Le texte est ce qui sort. Jamais ce qui commande.

Et la langue, dans tout ça ? Elle est magnifique, mais ne t'en fais pas, elle n'a pas besoin de toi pour l'être. Les alexandrins de Hugo sont des alexandrins que tu les respectes ou non. Le rythme est dans le texte, pas dans ta voix de circonstance. Ton boulot n'est pas de le souligner. Ton boulot est de savoir pourquoi cet homme dit ça, à cette personne-là, à cette minute-là de sa vie.

Fais ça, et un lycéen qui n'a jamais ouvert un livre comprendra Shakespeare, et voudra revoir une de ses pièces.
C'est d'ailleurs la seule mesure de réussite que je connaisse : est-ce que quelqu'un qui en a rien à carrer du théâtre n'a pas vu le temps passer en regardant ta mise en scène ? Si la réponse est oui, tu es sur la bonne piste.

Attention : d'autres pédagogues te diront le contraire. Il faut respecter leur point de vue aussi, s'il se tient. Moi je ne pense pas que ce soit pertinent, parce que je me place toujours du point de vue de l'histoire et des spectateurs. Mais il est important de respecter le point de vue de chacun. Ensuite libre à toi d'aller voir leurs pièces ou non, soit dit en passant. Surtout si t'es du genre à manger des pommes et roter fort quand tu t'ennuies. Ça ferait mauvais genre de nos jours.

## L'EXEMPLE ROMÉO + JULIETTE

1996. Baz Luhrmann sort *Roméo + Juliette*.
Verona Beach, des chemises hawaïennes, des flingues, des voitures, une bande-son rock, un montage épileptique. Les puristes hurlent au sacrilège.
Sauf qu'il y a un détail que tout le monde oublie de mentionner quand on parle de ce film.
Le texte est de Shakespeare.
Pas une adaptation, pas une réécriture en langage moderne : les vers d'origine, dans la bouche d'adolescents en armes.

Et c'est précisément le choc entre les deux qui rend l'affaire lisible. Personne, dans ce film, ne déclame. Personne ne prend la voix de cathédrale. Ce sont des gamins amoureux (interprétés par des acteurs de grand talent : Leonard DiCaprio et Claire Danes), des familles qui se détestent, des insultes qui claquent, et le vers passe par-dessus tout ça sans qu'on ait besoin de le souligner.

Résultat : une génération entière de collégiens a découvert Shakespeare avec ce film. Beaucoup n'ont jamais lu la pièce, et ils savent pourtant très exactement de quoi elle parle.
Tu peux détester ce film. Beaucoup de gens le détestent (pas moi), et il a vieilli comme tous les films qui datent leur époque au marqueur.
Mais il démontre quelque chose d'irréfutable : quand on désacralise le verbe, le texte ne perd rien. C'est le public qui gagne.

## L'EXEMPLE DU BANC DANS LE PARC

Ici, je ne vais pas te raconter un élève en classe. Je vais te faire faire une expérience, dans ta tête, et elle va démontrer mon point de vue de manière plus parlante encore.

Tu es assis sur un banc, dans un parc. Il fait beau, tout va bien.
Un homme vient s'asseoir à côté de toi. Tu ne le connais pas. Il est russe, et tu ne parles pas un mot de russe. Pas un. Tu ne saurais même pas dire bonjour.
Son téléphone sonne. Il décroche.
C'est son père, au pays. Il l'appelle pour lui apprendre que sa mère est morte.

Reste sur ce banc trente secondes, et regarde ce qui t'arrive.
Tu ne comprends aucun mot, souviens-toi. Pas un seul. Le texte de cette scène t'est absolument fermé -c'est une langue que tu n'as jamais entendue, avec un alphabet que tu ne sais même pas lire.

Et pourtant, à la troisième seconde, tu sais.
Tu sais qu'il vient de se passer quelque chose de grave. Tu sais que ce n'est pas le travail, ni un rendez-vous annulé, ni une mauvaise nouvelle ordinaire. Tu sais que c'est un deuil, et tu sais que c'est quelqu'un de proche. Tu ne saurais pas dire comment tu le sais. Tu vas peut-être poser une main sur son épaule, toi qui ne parles pas sa langue, et il ne trouvera pas ça bizarre.

Tu viens de recevoir l'intégralité de la scène sans en recevoir un mot.

Maintenant, l'expérience inverse.
Rejoue la même scène. Même banc, même homme, même téléphone, même père, même nouvelle. Sauf que cette fois, l'homme ne ressent rien. Il écoute, il répond calmement, il met en avant le texte, la syntaxe, le vocabulaire, puis il raccroche et range son téléphone.

Qu'est-ce que tu as compris ?
NADA.
Absolument rien. Un type a reçu un appel. Point. Tu ne sais pas de quoi il s'agit, tu ne sais pas si c'est important, tu ne sauras jamais que sa mère est morte à quatre mille kilomètres de ce banc.

Et pourtant, dans les deux cas, le texte était rigoureusement le même. Les mêmes mots, dans la même langue, dans le même ordre.

L'émotion transporte le sens. Le verbe ne fait que le nommer si tant est qu'il soit assez clair pour le nommer de manière claire.

Un spectateur ne comprend pas parce qu'il entend des mots. Il comprend parce qu'il reçoit ce qui traverse quelqu'un. Le texte arrive après, et il précise. Un enfant de quatre ans qui ne connaît pas la moitié du vocabulaire de ses parents sait pourtant à la seconde près quand il faut se taire.

L'acteur qui déclame fait exactement le deuxième banc. Il produit des mots impeccables, articulés, respectés, dans une langue que la salle comprend parfaitement -et la salle ne reçoit rien. Elle sort en disant *« j'ai rien compris »*.
Elle a entendu tous les mots, et il ne s'est rien passé sur le banc.

Si l'émotion est là, le public te suivra dans une langue qu'il ne connaît pas. C'est pour ça qu'on pleure à l'opéra en italien sans avoir lu le livret.
Alors la prochaine fois que tu te demandes si tu articules assez, si tu respectes assez le texte, si tu rends assez justice à la langue, pose-toi une seule question à la place :
Est-ce qu'un Russe assis au fond de la salle comprendrait ce qui arrive à mon personnage ?
Si oui, tu peux dire le texte comme tu veux. Il passera.
Si non, aucune diction au monde ne te sauvera.

Attention : ne pense pas ici que je te dis de ne pas bosser ta diction, ton articulation, ton souffle, ta technique respiratoire. Bosse ça comme un

forcené. Mais ne te dis pas que c'est ça qu'a voulu l'auteur : que tu montres à quel point t'as de la belle articulation. En tout cas, si j'étais Shakespeare et que je voyais te gargariser d'avoir une belle articulation, tu prendrais mon 43 en sandales où tu sais.

**L'EXERCICE**

*Harcèlement scolaire* n'est pas écrit en alexandrins, et tu vas quand même te faire piéger. Parce que la dernière tirade du proviseur -celle qui part de Baudelaire et qui finit chez les Serbes- est une belle leçon, de quelqu'un qui maitrise la langue. Et ça, ça donne toujours envie de le SERVIR. C'est très exactement ce qu'on va démolir. Sers rien du tout. A part le projet.

**PREMIER TEMPS:** LE ET ALORS

Prends une feuille -une vraie feuille, pas une page de carnet, tu vas la détruire, et ce carnet t'a peut-être coûté cher. Écris dessus, en un mot ou une phrase courte, ce qui te fait peur dans cette scène.
La violence ?
Le fait que ce soit un rôle d'autorité ?
Le sujet ?
La longueur de la tirade ?
L'idée qu'on te trouve ridicule en menaçant quelqu'un ?

Un seul truc. Le vrai. Pas celui qui fait bien.
Regarde-le trente secondes.
Puis dis à voix haute : ET ALORS.
Et déchire la feuille.
Pas de feu de camp chez toi, s'il te plaît. Pense à ton bailleur.

**DEUXIÈME TEMPS:** QU'EST-CE QUI ME TRAVERSE ?

Prends la dernière tirade, marqueurs (27) à (32), et découpe-la là où ça change de direction. Tu devrais en trouver quatre ou cinq : la consigne des poètes, la condition, l'irruption du T3 et des Serbes, la citation de la blague, la durée « non définie pour le moment ».
En face de chaque morceau, écris une seule ligne. Pas ce qu'il dit : ce qui

le TRAVERSE juste avant de le dire.
Et pas d'adjectif d'émotion. Un fait, une image, une pensée précise.
Trois pistes, parce que ce sont les trois endroits où tout se joue.
Marqueur (27), les trois poètes : tu as décidé au chapitre 6 qui lui avait mis ces livres entre les mains. Est-ce qu'il pense à cette personne-là en prononçant ces trois noms ? Est-ce qu'un livre précis lui traverse la tête ?
Marqueur (30), la blague qu'il refait : il vient de passer vingt minutes à condamner une blague sur les mères, et il en fait une, en pire. Qu'est-ce qui le traverse à cette seconde ?
Marqueur (32), « *non définie pour le moment* » : il vient de décrire une séance de torture, et il finit sur ça. C'est la phrase la plus glaçante du texte. Qu'est-ce qu'il veut dire par là ?

**TROISIÈME TEMPS:** PARAPHRASER
Paraphrase toutes les idées sous le texte.
Stella Adler disait :

> *« La paraphrase, c'est un exercice que vous devez faire avec chaque texte. La paraphrase permet aux idées de faire corps avec vous. Si les idées sont claires pour vous, elles le seront pour le public. La paraphrase vous permet de voir au delà des virgules, des points, et des points d'exclamation. Si vous aimez tant que ça la ponctuation, devenez bibliothécaire. »*
> Stella **Adler**

Ici, Adler parle de la paraphrase des idées : pas des mots. Traduire les idées qui se trouvent sous les mots, sous les paragraphes. Par exemple : quand le proviseur menace de gifler le parent sur son lieu de travail, quelle est l'idée qu'il fait comprendre en dessous ?
Qu'il fait ce qu'il veut. S'il décide de venir lundi matin, et devant tout le monde, le gifler jusqu'au sang, il le peut. Il fait ce qu'il veut. Qui va l'arrêter. Voilà l'idée.
Quand il lui dit « qu'est-ce que c'est que cette syntaxe ? », l'idée est de lui montrer qu'à son âge, un adulte n'est pas censé parler comme un

adolescent.

Paraphrase toutes les idées sous tes dominos, et plus loin encore, sous chacune de tes phrases.
Si tu paraphrases correctement les idées, comme le dit Adler, elles seront claires pour toi, et feront corps avec toi. Alors elles seront parfaitement claires pour le public.
Quand Hamlet fait son monologue Acte III scène 1, le fameux être ou ne pas être, l'idée qu'il y a en dessous, c'est que peu importe l'entreprise que l'on veut faire (se suicider, ou tout simplement entreprendre quelque chose), quand on y réfléchit trop, l'esprit commence à avoir peur des conséquences, de l'échec. Alors on n'entreprend rien du tout.

C'est ça, les idées sous les mots façon Adler.
Demande toi quelles sont les idées sur Harcèlement Scolaire.

**LE 24.24.**
Cette semaine, où que tu ailles, quoi que tu regardes (un documentaire, un film, une interview), écoute les gens qui menacent.
Pas les gens qui crient : ceux-là sont faciles et ils font rire. Écoute ceux qui menacent calmement. Un contrôleur, un vigile, un père dans un supermarché, un mec au téléphone dans le train.
Note comment ils font.
Tu vas t'apercevoir d'un truc, et ça va t'être très utile pour cette scène : ils ne montent presque jamais le volume.
Ils le baissent.
Et pendant que tu y es, retourne voir ton texte. Dans toute la scène, il y a un seul endroit où le proviseur crie, marqueur (26). Ce n'est aucune des menaces.
Demande-toi pourquoi.

## 3. INCARNER



# LAISSER L'IMAGINAIRE NOUS GUIDER

*« Jouer est toujours un travail d'imagination.*
*C'est le début et la fin. »*
Daniel **Day-Lewis**

- **LE CONSTAT**
  L'acteur débutant s'agrippe au volant. Il a compris son texte, il a monté ses six piliers, il sait tout ce qu'il y a à savoir -et au moment de jouer, il pilote quand même, crispé. Il vérifie. Il surveille où il en est. Il se demande si ça marche pendant que ça se passe. Il fait tourner deux choses en même temps : la scène, et le contrôle qualité de la scène.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que lâcher prise fait peur. Peur de se perdre, peur de ce qui pourrait sortir, peur de ne pas savoir s'arrêter. Et parce que quinze ans d'école lui ont appris que perdre le contrôle est la définition même de la faute.

- **LE DANGER**
  Un jeu qui illustre. On voit quelqu'un qui montre la colère, qui montre le chagrin, qui montre l'autorité. On ne voit jamais quelqu'un à qui ça arrive. Et un spectateur, même s'il ne saurait pas l'expliquer, fait parfaitement la différence : il décroche en huit secondes, et se met à scroller sur Instagram.

- **LE PIÈGE**
  Il surveille sa scène pour qu'elle soit bonne. C'est cette surveillance même qui la rend mauvaise, puisqu'une moitié de

son attention est occupée à le regarder lui plutôt qu'à écouter l'autre. Le contrôle qualité produit le défaut qu'il cherchait à éviter.

- **LE RENVERSEMENT**
  La double présence. Ton imaginaire conduit, et une partie de toi reste au-dessus, en silence, comme un souffleur dans son trou : invisible du public, indispensable à la scène. C'est elle qui sait qu'il y a une marque au sol, un partenaire à écouter et une porte à trouver à la fin. Elle ne joue pas, elle veille. Stanislavski disait que le plus court chemin vers le subconscient passe par le conscient : tu prépares en pleine lumière pour pouvoir, le moment venu, éteindre la lumière sans te cogner sur un meuble.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Repense à un souvenir précis -la cuisine de ta grand-mère, l'odeur d'un couloir d'hôpital, le carrelage d'un vestiaire de collège, quand tu croques dans un citron. Ton corps répond avant que tu aies fini d'y penser. Maintenant, essaie l'inverse : ordonne-toi d'être bouleversé. Il ne se passe rien. L'imaginaire n'obéit pas aux ordres, il obéit aux images.

- **LA RÈGLE**
  On ne joue pas une scène, on la traverse. Ce qui doit arriver dans la scène doit t'arriver à toi, en tant que personnage, à cette seconde-là, pour la première fois.

- **LA MÉTHODE**
  La traversée guidée. Tu écris l'histoire de ton personnage au présent, à la première personne du singulier, avec des détails sensoriels -ce qu'il voit, entend, sent, touche- depuis plusieurs heures avant la scène jusqu'à la seconde qui précède la première réplique. Puis tu te la fais lire, ou tu te l'enregistres et tu l'écoutes les yeux fermés. Et tu ouvres les yeux au moment exact où la scène commence. Commence comme ça, et petit à

petit, tu n'auras plus besoin d'avoir recours à ça.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Ton imagination n'est pas un outil que tu utilises, c'est un cheval que tu montes. Lâche la bride, laisse le galoper, ce cheval. Sur scène, doivent être présent le personnage et l'acteur, mais dans des proportions particulières : ce que l'on appelle à QUATRIÈME MUR la règle des 90/10. 90% le personnage, 10% l'acteur, pour garder un contrôle (la sécurité du public, du partenaire et de soi-même, les contraintes de cadrage caméra, les marques au sol, etc).

**LE CONCEPT**

En 1773, Diderot écrit un texte qui va faire scandale pendant des siècles : le *Paradoxe sur le comédien*. Sa thèse est brutale. Le grand acteur, dit-il, ne ressent rien. Il observe, il calcule, il construit un modèle, et il le reproduit soir après soir avec une précision de mécanicien. Celui qui joue avec ses tripes, lui, sera inconstant : magnifique un soir et catastrophique le lendemain, parce qu'on ne pilote pas ses tripes.

Et bien figure-toi que je suis pas d'accord avec Diderot, tout Diderot soit-il. Un acteur qui exécute un plan reste un acteur qui exécute un plan, et ça s'entend : ça a le grain d'une chose qui a déjà eu lieu.
Le paradoxe est mal posé. La vraie question n'est pas « *est-ce que je ressens ou est-ce que je contrôle* ».
C'est :

QUI ressent,
QUI contrôle.

Ton personnage traverse. Toi, tu tiens la barre.
90.10.
Tu liras ça quand t'auras cinq minutes, Diderot.

Tu construis tout en amont, consciemment, méthodiquement, avec des piliers, des faits, des indices -c'est ce qu'on fait depuis neuf chapitres.

Puis, au moment de jouer, tu laisses ce matériau conduire. Ton imaginaire prend le volant. Et une partie de toi reste éveillée, silencieuse, technique : elle sait qu'il y a une caméra à ne pas regarder, un partenaire à écouter, une porte à trouver à la fin.
Cette partie-là ne joue pas. Elle veille.

C'est pour ça que le métier est un artisanat et pas une transe. Et c'est aussi pour ça qu'il est sûr : tu ne pars jamais vraiment. Tu peux revenir à volonté, parce qu'une main est toujours restée sur la rambarde.

L'imaginaire n'obéit pas aux ordres. Il obéit aux images.
Dis-toi « *sois bouleversé* » : il ne se passera rien. Décris-toi précisément une chambre, un matin, un gamin autiste debout devant le cadavre de sa mère sur le lit, qui n'est pas sûr de comprendre réellement ce qu'il se passe, ou en tout cas qui ne veut pas y croire, et ton corps répond avant que tu aies fini la phrase (c'est une scène du film Gilbert Grappe, avec Leonardo Di Caprio).

## L'EXEMPLE MARLON BRANDO

*Sur les quais*, 1954. Elia Kazan.
La scène : Terry, docker, marche dans un square avec Edie, la sœur d'un homme qu'on vient d'assassiner et dont il est complice sans l'avoir voulu. Elle ne veut pas être vue avec lui. Il veut la garder là, et il n'a rien pour ça -ni le droit, ni les mots, ni une raison de la retenir.

Elle laisse tomber un gant.
Il le ramasse. Et il ne le rend pas.
Il le tourne dans ses doigts, il continue de parler, et il l'enfile. Un gant de femme, blanc, sur une main de boxeur. Il ne le regarde même pas. Elle non plus ne le regarde pas, mais elle ne pense plus qu'à ça. Ils continuent la conversation avec ce gant entre eux, jusqu'à ce qu'elle vienne le lui retirer elle-même de la main pour pouvoir partir.

Aucune de ces trois minutes ne dit qu'ils sont en train de tomber amoureux.

Elles ne montrent que ça.

Or ce gant n'est pas dans le scénario. Et voilà l'histoire vraie, qui n'est pas celle qu'on raconte d'habitude.
Le gant est tombé pendant une répétition -un accident. Eva Marie Saint a raconté que n'importe quel acteur au monde aurait dit « laisse tomber, on reprend ». Brando n'a rien dit du tout. Il l'a ramassé, il l'a mis sur sa main, et il l'a caressé.
Kazan, qui regardait, a demandé qu'on le garde et qu'on le refasse à la prise.
Et il a écrit, des années plus tard, la phrase qui devrait être encadrée dans tous les bureaux de metteurs en scène :

*« Je n'aurais jamais pu penser à ça. »*

Maintenant, regarde les trois choses qui se sont passées :

1.Brando n'a pas eu une idée. Il n'a rien décidé, il n'a rien calculé, il n'a pas pesé le pour et le contre d'un gant. Quelque chose est tombé, et son personnage a répondu avant lui. Ça, c'est l'imaginaire qui conduit. Personne ne trouve un geste pareil en réfléchissant à sa table -pas même Kazan, qui le dit lui-même.

2. Ce n'était possible que parce que tout était déjà en place. Il savait qui était cet homme, ce qu'il voulait de cette femme, ce qu'il n'avait pas le droit de lui demander. Le gant n'est pas sorti de nulle part : il est sorti d'un homme qui cherchait depuis dix minutes un prétexte pour la retenir. Sans les mois de travail en amont, un gant qui tombe reste un gant qui tombe.

3. Et c'est celui que tout le monde oublie parce qu'il est moins romanesque : ils l'ont refait. Le geste trouvé dans la détente a été gardé, répété, tourné à la prise, sans doute plusieurs fois.
Ce n'était donc pas une transe. C'était une découverte, suivie d'un travail.

Et voilà la sortie du paradoxe de Diderot, en un seul gant.
Diderot dirait qu'un acteur qui refait quinze fois le même geste ne ressent rien. Il aurait tort. Ce geste a été trouvé par quelqu'un qui ne se regardait pas.
Son contradicteur dirait qu'un geste vrai ne se répète pas. Il aurait tort aussi. Celui-là a été répété jusqu'à la boîte.
L'imaginaire l'a trouvé. Le technicien l'a gardé.

Sur cette prise-là, il ne faut pas oublier non plus qu'il y avait quelqu'un d'autre. Une actrice qui tournait son premier film, à qui il venait d'arriver un accident, et qui a fait la seule chose possible : elle n'a pas ramassé son gant. Elle a laissé l'autre le prendre, et elle a joué avec.
Une trouvaille pareille n'existe jamais seule.
Il faut quelqu'un pour la trouver, et quelqu'un pour ne pas l'interrompre.
Le ping pong, ça se joue à deux, ne l'oublie jamais.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je fais travailler à mes élèves.

**WHAT IS LOVE**

Je vais essayer de raconter tout ça sans pleurer, parce qu'à chaque fois, je... Je...
*Elle se met à pleurer.*
Voyez ?
Excusez-moi...
Excusez-moi je...
*Elle se reprend, tant bien que mal.*
On était allés voir une pièce avec mon mec, parce qu'il bosse dans le théâtre, il est metteur en scène... il voulait voir le travail d'une actrice avec qui il voulait faire une pièce, et... le truc c'est que moi j'y connais pas grand chose au théâtre, alors je suis pas la meilleure pour aller voir ce genre de... en fait, quand c'est du classique, j'ai tendance à perdre le fl, parce que c'est en vieux français et comme à côté j'ai des journées chargées, la plupart du temps, je me mets à penser à d'autres choses et je...

Bref... Surtout que là, la pièce, ça s'appelait « Polyeucte », c'est de Corneille... alors celle-là, pour être honnête, j'avais carrément jamais entendu parler... Corneille, je connaissais quand même, je savais qui c'était , j'avais lu le Cid au collège, mais Polyeucte, je veux dire, c'est pas sa plus connue, quoi... enfin... bref, le spectacle commence, les acteurs se mettent à jouer et tout et à un moment donné, ce qui devait arriver arriva, je comprends plus rien du tout à l'intrigue, alors je... je m'éparpille un peu, je me mets à regarder un peu le théâtre où ça se jouait, et c'était pas fou, c'était une sorte de gare désaffectée, ils avaient même pas mis de chauffage, rien, c'est pour ça que j'avais froid comme ça, alors je m'emmitoufle un peu plus dans ma parka, et je me mets à penser qu'en sortant, j'avais bien envie qu'on se fasse un bon gros McDo bien dégueu, j'avais super faim... bref, j'arrive à trouver une bonne position sans que mes genoux touchent la chaise de la personne de devant, et... enfin bref, à un moment, je tombe quoi. Je m'endors. Et là, je sens un gros coup de coude dans mes côtes, alors j'ouvre les yeux et je vois mon mec qui me fusille du regard... alors je le regarde comme ça et je lui dis « quoi ? », il me dit « tu ronfles, les acteurs se sont arrêtés de jouer et tout », je lui dis « C'est pas vrai ?? » il me dit « si, ça craint »... alors je regarde autour de moi et je vois que tout le monde me regarde avec des gros yeux comme ça... Je savais plus où me mettre... À partir de là, j'essaie de rester éveillée pour tout le reste de la pièce, je me pinçais sous ma jupe et tout, et puis tout ça se termine, on sort du théâtre et là il me dit viens on va boire un coup dans un bar avec toute la troupe... j'avais aucune envie d'y aller, à tous les coups ils allaient savoir que c'était moi qui avais ronflé et tout, mais il insiste et on y va et là, il se met à discuter avec l'actrice qu'il aimait bien et... et les deux on sentait bien qu'ils s'entendaient super bien et... elle lui touchait le bras comme ça quand il lui disait qu'il avait bien aimé ce qu'elle faisait et elle riait et tout, et en plus elle était vachement belle et tout et...

*Elle se met à pleurer comme un enfant, en faisant une grimace.*

C'est plus fort que moi... à chaque fois que j'essaie de...

*Elle se mouche bruyamment, et essaie de se reprendre.*
Bref, moi je me sentais conne au milieu de la conversation et là, mon mec part aux toilettes une seconde, et je me retrouve toute seule avec l'actrice. Et je sens la gêne entre nous. Son comportement de petite mésange contente c'était plus le même quand mon mec est parti... Parce qu'elle savait très bien que c'était moi qui avais ronflé pendant leur pièce... alors elle faisait semblant de s'intéresser à sa bière comme ça, et je voyais bien qu'elle était gênée... alors je me suis dit « bon faut que tu lui parles, faut que t'engages la conversation »... alors je lui fais comme ça, sans vraiment réfléchir à la question -je sais toujours pas pourquoi je lui ai dit ça... « et sinon l'auteur il en pense quoi de votre pièce ? J'espère qu'il va venir vous voir quand même...». Alors elle lève les yeux de sa bière, elle me regarde, elle met un silence bien calculé et puis elle dit « qui ça ? Corneille? Bah il est mort y'a un peu moins de 400 ans, il va avoir du mal à faire le déplacement ». Et elle me regarde dans les yeux comme ça, avec un air bien supérieur.
Alors je me sens un peu comme une idiote pendant ce qui m'a semblé être une éternité et... et là mon mec revient. Il voit bien qu'il y a un truc qui va pas, et il nous fait « ça va ?
Vous parliez de quoi ? », et l'actrice, elle lui fait « rien, ta copine non seulement elle ronfle pendant les pièces, mais en plus elle vient de me demander quand c'était que l'auteur il viendrait nous voir». Alors il la regarde une seconde comme ça, puis il se tourne vers moi et il me dit... « tu lui as dit ça ? ». Et là, il éclate de rire puis il lui fait « Elle s'est endormie pendant ta pièce parce ton jeu il est à chier. Mais elle a quand même essayé d'être polie avec toi, alors qu'elle en a rien à carrer du théâtre et de ta petite personne. Et c'est pour ça que je l'aime. ».
*Elle pleure comme une madeleine.*
Et... Et... après, sur le parking du Mcdo, il m'a dit « la prochaine fois on ira voir une pièce encore plus chiante, je te laisserai ronfler et je te filmerai pour mettre la vidéo sur les réseaux », et après... il m'a fait sa demande.
*Heureuse, elle montre la bague qu'elle porte à l'annulaire. Puis*

*se rend compte qu'elle a oublié la bague.*
Ah bah j'ai oublié la bague...
*Elle se remet à pleurer de plus belle.*
Punaise, je suis vraiment une idiote... J'ai oublié la bague.
Quel boulet...

Or, j'avais une élève qui n'y arrivait pas.
Et ce n'est pas qu'elle travaillait mal. Elle avait tout fait, correctement. Elle avait compris que le texte n'est pas triste -c'est l'histoire la plus heureuse de la vie de cette femme, elle raconte une demande en mariage. Elle avait compris que les larmes ne sont pas le sujet mais un problème, que le personnage passe son temps à essayer de les arrêter. Elle avait compris que l'humiliation du théâtre n'est pas une humiliation, puisqu'elle se termine par un homme qui la choisit devant tout le monde.
Son analyse était juste. Et sur scène, il n'y avait personne.
Alors on a cherché ce qui manquait, et voilà ce qu'elle a trouvé.

L'analyse lui disait ce que cette femme raconte. Elle ne lui disait pas pourquoi elle le raconte, à quelqu'un, maintenant.
Et aucune analyse ne pouvait le lui dire. Regarde le texte : il n'y a pas d'interlocuteur nommé. Personne ne répond. Il y a juste un « excusez-moi » et un « voyez ? » qui prouvent qu'il y a quelqu'un en face, et rien d'autre.
Ce trou-là ne se comble pas en relisant mieux. Il se comble en inventant.
Alors elle a inventé.
Masterclass.
Elle a décidé que la femme qu'elle a en face d'elle est une inconnue. Une femme qu'elle n'a jamais vue de sa vie, et qui, dans quelques jours, va donner un rein à son mari -parce qu'elle est la seule compatible.
Et cette histoire de théâtre, de ronflement et de Corneille, elle la lui raconte pour une raison très simple : pour lui montrer qui est l'homme qu'elle est en train de sauver.

Regarde ce que ça fait au texte. Tout, absolument tout, se met à fonctionner.

Les larmes qu'elle essaie de retenir cessent d'être de l'émotion : elles deviennent un handicap. Elle est en train de convaincre quelqu'un, et elle sait très bien que pleurer, dans cette conversation-là, ressemble à du chantage. Chaque « *excusez-moi* » devient une réparation.
L'histoire ridicule devient un argument. Elle ne raconte pas une anecdote mignonne : elle produit une pièce à conviction. *Voilà ce qu'il a dit devant une actrice qu'il voulait engager, pour me défendre, moi qui m'étais endormie.* C'est le seul argument qu'elle possède pour prouver que cet homme vaut un organe.
L'auto-dénigrement change de nature. « *Je suis vraiment une idiote* » n'est plus de la coquetterie. C'est ce que dit quelqu'un qui n'arrive pas à croire à sa propre chance devant une personne qui s'apprête à lui offrir un cadeau démesuré.

Et la bague oubliée devient épouvantable. Elle voulait la montrer, c'était sa preuve, sa seule preuve -et elle ne l'a pas. Elle est partie de chez elle sans, parce que ces jours-ci elle ne sait plus ce qu'elle fait.

Elle a joué la scène après avoir retravaillé.
Elle n'a rien changé au texte, elle n'a rien changé à son analyse, elle n'a pas travaillé une seule intonation de plus.
Et il y avait quelqu'un.
Ça s'appelle une substitution, et c'est un des outils les plus puissants du métier. On l'utilise quand le texte ne donne pas assez : on invente une situation, un interlocuteur, un enjeu qui ne sont pas écrits, et on joue ça.

Mais attention, parce que c'est aussi un des outils les plus mal employés, et je veux que tu voies très exactement ce que cette élève a fait -et surtout ce qu'elle n'a pas fait.
Elle n'a pas pensé à quelqu'un de sa vie. Elle n'est pas allée chercher un vrai malade, un vrai deuil, une vraie peur à elle. Elle a inventé une inconnue et un rein.

Si elle avait fait l'inverse, elle serait tombée dans le piège du chapitre 4 : elle aurait payé avec sa propre vie, et ça aurait marché une fois, peut-

être deux, avant de s'user. Et ça lui aurait coûté quelque chose qu'aucune scène ne vaut.

Souviens-toi d'Adler : ton talent est dans ton imagination, pas dans ta mémoire.
Une bonne substitution ne se prend pas dans ton stock. Elle se fabrique.

**L'EXERCICE**

Sur Harcèlement Scolaire.

**PREMIER TEMPS:** ÉCRIRE L'AVANT
Tu écris au présent, et à la première personne du singulier. « J'ouvre la porte », pas « il ouvre la porte ».
Tu commences à un moment précis : ce matin, dans le couloir, quand tu entends quelque chose derrière la porte des toilettes du collège.
Tu termines à un moment précis : 18h19, la porte de ton bureau qui s'ouvre, et quelqu'un qui entre avec vingt minutes de retard.
Entre les deux, uniquement du concret. Interdiction absolue d'écrire une émotion. Que du sensoriel.

Le matin.
Ce que tu vois -la lumière des néons, le carrelage, le sang sur le col d'Hervé, ses chaussures.
Ce que tu entends -un robinet, une classe au loin, sa respiration, ce qu'il te dit ou ne te dit pas.
Ce que tu sens -l'odeur de ces toilettes, celle du désinfectant après.
Ce que tu touches -le carrelage quand tu t'accroupis, son épaule, le papier que tu lui donnes pour son nez.

Le coup de fil.
Tu l'as écrit au chapitre 4. Reprends-le, mais cette fois de l'intérieur : le combiné contre l'oreille, ce que tu regardes par la fenêtre pendant qu'il parle, ce que ta main fait sur le bureau à la seconde où tu comprends à qui tu as affaire, et le moment exact où tu décides de dire « 18h ». Ce que tu ressens à chacune des objections du parent. Ce que tu ferais

vraiment si ta déontologie ne te l'interdisait pas.

L'après-midi.
Ce que tu fais. Les minutes qui passent comme des heures. Les couloirs qui se vident. Le bruit du dernier bus scolaire. Le personnel qui part, un par un, et toi qui restes.

Les dix-neuf minutes.
18h00. 18h05. 18h11. Tu es seul dans un bâtiment vide. Qu'est-ce que tu entends quand il n'y a plus personne dans un collège ? Qu'est-ce que tu fais de tes mains ? Tu regardes l'heure combien de fois ?
18h19. Le parent d'élève qui cogne à ta porte.

**DEUXIÈME TEMPS:** T'ENREGISTRER
Prends ton téléphone et lis ta page à voix haute. Lentement. Beaucoup plus lentement que ce qui te semble normal.
Ne joue rien en la lisant. Tu n'es pas en train de faire une bande-annonce. Tu décris.

**TROISIÈME TEMPS:** TE LAISSER PORTER
Assieds-toi. Yeux fermés. Écoute ton enregistrement.
À la dernière phrase -on toque à la porte-, tu n'ouvres pas les yeux tout de suite.
Souviens-toi du texte : il a la tête dans ses papiers. Il ne lève pas la tête. Alors reste comme ça, les yeux baissés, et demande-toi si la première chose que t'as envie de lui poser comme question, c'est pas :
*« Vous savez pourquoi je vous ai convoqué ? »*

Si c'est le cas, t'as fait le bon chemin imaginaire qui t'emmène vers cette réplique. Si ce n'est pas le cas, tu as pris une déviation à un moment donné. Alors recommence.

# LES 88 TOUCHES DU PERSONNAGE

*"Il n'existe pas de petits détails dans le travail de l'acteur."*
Constantin **Stanislavski**

- **LE CONSTAT**
  Demande à un acteur de te parler de son personnage. En général, il tient quarante secondes. « *C'est un mec de trente ans, il est prof, il est divorcé, il aime bien la musique*. » Et après ça, plus rien. Il a une fiche d'identité. Il n'a pas quelqu'un.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'il a rempli les cases que le texte lui donnait, et qu'il s'est arrêté là. Il attend que l'auteur fasse le travail. Or l'auteur n'écrit jamais un personnage entier : il écrit ce dont la scène a besoin. Tout le reste -les neuf dixièmes restants- c'est ton chantier.

- **LE DANGER**
  Le personnage générique. Un « *prof de trente ans* » n'existe pas plus qu'un « *recruteur* » ou qu'« *une dame* ». Sur scène, ça donne quelqu'un d'interchangeable : ça pourrait être n'importe qui d'autre disant les mêmes phrases. C'est la définition exacte d'un acteur qu'on oublie en sortant.

- **LE PIÈGE**
  Il s'en tient au texte par respect du texte, en croyant rester fidèle à l'auteur. Résultat : son personnage n'a aucune existence

réelle. Dit autrement, t'y crois autant quand tu vois ça que quand ton oncle se déguise en père Noël pour ton petit frère. Il est déguisé comme à Halloween, il n'est pas le père Noël. Il faut être le père Noël.

- **LE RENVERSEMENT**
  Un piano a quatre-vingt-huit touches. Cinquante-deux blanches, trente-six noires. Avec ça, un pianiste y déploie son univers à lui , il joue absolument tout : du jazz, de la bossa, du classique, du blues. Pas quatre-vingt-neuf. Pas quatre-vingt-sept. Un personnage, c'est pareil : quatre-vingt-huit informations précises, qui constituent *son univers à lui*. Et c'est en jouant plusieurs touches à la suite qu'apparaît une mélodie -celle que le public entendra sans jamais pouvoir la nommer. C'est poétique ? Oui je sais, merci.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Parle-moi de ton meilleur ami. Tu peux tenir une heure, et sans jamais dire une banalité : la façon dont il coupe la parole, ce qu'il fait avec ses clés quand il ment, le truc qu'il n'a jamais digéré, ce qu'il commande toujours, ce qu'il ne commande jamais. Voilà ce que c'est, connaître quelqu'un. Essaie avec ton personnage : tu vas t'arrêter à la quatrième ligne. La différence n'est pas ton talent, c'est le nombre d'heures que tu as passées avec lui.

- **LA RÈGLE**
  Une info Wikipédia n'est pas une touche. Le test est mécanique : une touche contient toujours un « *parce que* » ou un « *donc* ». Une cause, ou une conséquence. « *Il est étudiant en philosophie* » n'est pas une touche. « *Il est étudiant en philosophie parce que sa mère lui répétait que penser est dangereux, et que gamin, il a pris ça pour un défi* » en est une.

- **LA MÉTHODE**
  Ne cherche pas les quatre-vingt-huit d'un coup, personne ne le

fait. Trouve les huit premières, sérieusement, profondément : elles appellent les suivantes exactement comme huit notes appellent une mélodie. Et varie les octaves, sinon tu vas écrire quatre-vingt-huit fois de la psychologie. Son corps. Sa voix. Son enfance. Ses gestes automatiques. Ce qu'il fait quand il est seul. Ce qu'il ne supporte pas. Ce qu'il cache. Ce qu'il a raté.
N'oublie pas enfin que le nombre 88 est indicatif. C'est pour te donner une notion d'univers fini du personnage. Mais ça peut être 115 comme 42. Peu importe. Mais il faut que ce soit exhaustif.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Un personnage n'est pas un costume que tu enfiles, c'est une mélodie que tu portes. Je la remets, mais avec des guillemets et en italiques, parce que ça en jette : « *un personnage n'est pas un costume que tu enfiles, c'est une mélodie que tu portes* ». Mais méfie-toi quand même des formules stylisées comme ça. Demande-toi toujours si ça veut dire quelque chose de concret que tu peux traduire dans ton jeu. Sinon, celui qui a écrit ça l'a écrit juste pour faire joli. J'espère que tu comprends bien ici que ce n'est pas le cas. La mélodie du personnage est unique. Je veux que tu joues celle-là, et pas une autre.

## LE CONCEPT

Il y a une phrase que j'entends chaque année, et qui me fait toujours plaisir parce qu'elle annonce un déclic :

*« Mais en fait... on doit inventer des trucs*
*qui sont même pas dans le texte ? »*

Exactement.
Non pas parce que c'est amusant. Parce que c'est nécessaire.
Un auteur écrit ce dont la scène a besoin. Il n'écrit pas une vie. Si tu joues uniquement ce qui est écrit, tu joues un personnage qui n'existe que pendant les quatre minutes où on le regarde, et ça se voit

immédiatement.

Trois règles pour ne pas perdre ton temps.
Une touche a toujours une incidence.
C'est le test du « *parce que* » et du « *donc* ». « *Il porte une alliance* » ne raconte rien. « *Il porte encore son alliance quatre ans après, DONC il la fait tourner autour de son doigt quand il ment* » raconte bien plus. Une touche qui ne change pas un comportement n'est pas une touche.

Varie les octaves.
Les débutants écrivent quatre-vingt-huit fois la psychologie du personnage et rien d'autre. Un personnage, c'est aussi un corps, des habitudes, des objets, des gestes automatiques, un rapport à l'argent, une manière de tenir une fourchette, un truc qu'il fait quand il est seul et qu'il ne ferait jamais devant quelqu'un.

Les touches se cherchent partout sauf à ta table de travail.
C'est le point le plus important, et c'est le sens même du titre de ce livre. Tu ne trouveras pas tes quatre-vingt-huit touches en te concentrant très fort pendant deux heures. Tu vas en trouver une chez le dentiste, une autre en écoutant deux types s'engueuler dans un train, une autre en regardant ta grand-mère plier une nappe. Ce métier se pratique vingt-quatre heures sur vingt-quatre parce que le matériau est dehors.

Un dernier mot sur le chiffre. Je l'ai déjà dit, mais il est important de le répéter.
Quatre-vingt-huit, c'est beaucoup, et comme je le précisais plus haut, c'est indicatif. Le but n'est pas de remplir un tableau, c'est de t'obliger à dépasser le moment où tu crois avoir fait le tour de quelqu'un.

## L'EXEMPLE COLUMBO

Regarde comment on fabrique un personnage inoubliable avec des touches, et uniquement avec des touches.
L'imperméable froissé, qu'il ne quitte jamais, même en plein soleil californien. Peter Falk l'a apporté lui-même sur le tournage : c'était le

sien.
La vieille bagnole cabossée, choisie pour être aussi minable que possible.
Le cigare éteint, qu'il rallume sans arrêt.
Le carnet où il ne retrouve jamais rien, et le crayon qu'il doit emprunter.
La femme dont il parle tout le temps et qu'on ne voit jamais.
Et le « *ah, encore une chose* », toujours lancé sur le pas de la porte, au moment où le suspect croit être débarrassé.
Prends chacun de ces éléments et applique-lui le test du « *donc* ».

- Il est mal habillé, DONC les gens riches et brillants qu'il interroge le prennent de haut.
- Il a l'air désorganisé, DONC personne ne se méfie de lui.
- Il pose sa question la plus dangereuse en partant, DONC le suspect y répond sans se protéger.

Tu vois ce qui se passe ? Aucun de ces détails n'est décoratif. Chacun modifie le comportement des autres personnages, donc chacun modifie la scène.
Le personnage est écrit avec des objets et des habitudes, pas avec de la psychologie.
Et le résultat tient depuis cinquante ans. La mélodie est solide.

## L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je fais travailler tous les ans.

**MANQUE**
*Contexte : une jeune femme est en rendez-vous amoureux. C'est la première fois qu'elle rencontre la personne.*
*Ils en viennent à parler de leur vie privée, et après que son interlocuteur/interlocutrice ait parlé de sa mère, le personnage en vient à parler de la sienne.*

Elle était vachement funky. Elle essayait de me faire rire tout le

temps.
Par exemple, elle m'apprenait à la checker de différentes manières en fonction de l'humeur de la journée. Si c'était une belle journée, on avait un check très énergique, du genre...
*Elle fait un check très énergique.*
Et si elle voyait que l'humeur était morose, du type dimanche pluvieux et froid, elle venait vers moi, tout courbée comme ça, et me faisait avec une petite voix de vieille « ça va toi ? » avec un check tout mou, pour que ça me fasse rire.
Elle était forte mentalement, aussi. C'est ça qui m'impressionne le plus rétrospectivement. Elle m'a élevée toute seule, sans un sou, et je l'ai jamais entendu se plaindre. Au contraire, elle me ramenait des gâteaux secs dégueulasses, qu'elle décorait avec des petites bougies à 5 centimes, et elle faisait comme si c'était des supers gâteaux.
*Elle a les larmes qui montent soudainement. Un grand temps.*
Je suis désolée.
*Elle essaie d'arrêter ses larmes.*
Désolée.
Elle me manque tous les jours. Tous les jours. Et ça, les gens ils le comprennent pas. Ils me disent que du temps est passé, que je devrais m'en remettre, que j'en fais trop. Le pire c'est quand ils disent ça : t'en fais trop, t'es en train de perdre la tête.
J'ai pas l'impression que j'en fais trop. J'y suis pour rien. Quand je me lève elle me manque, à l'instant où j'ouvre les yeux, elle me manque. T'as déjà ressenti ça ? Quand même pas une seconde après avoir ouvert les yeux, tu penses à quelque chose qui va faire que ton cœur se serre comme ça, et que tu sens un poids s'enfoncer dans ta poitrine ?
C'est horrible comme sensation, et ça donne le La pour le reste de la journée.
Tout ce que tu fais, t'as l'impression que tu le fais sans volonté, par automatisme. Parce que le cœur y est pas.
T'as juste envie qu'elle soit là pour te prendre dans ses bras et te dire que tout ira bien. A chaque fois, quand elle me disait que tout irait bien, je savais qu'elle avait raison. Elle mettait du Bob

Marley, elle mettait Three Little Birds, tu sais la chanson qui fait comme ça « don't worry, 'bout a thing, 'cause every little thing gonna be alright ». Elle mettait cette chanson, et elle me disait qu'avec ses paroles à elle plus la chanson, elle avait le pouvoir de courber la force des choses pour faire que tout irait bien.
*Elle chantonne Three little birds.*
Une maman aimante et funky. Voilà ce que j'aimerais être.
Si un jour j'ai la chance d'être mère moi aussi, je veux être comme ça. Une maman aimante et funky.

Sur dix acteurs qui montent ce texte, neuf jouent la même chose : quelqu'un qui parle de sa mère morte et qui pleure.
Une intention, du début à la fin. Confier. Pleurer. Confier davantage.
C'est sincère mais c'est plat -parce qu'une scène où l'intention ne bouge jamais est une scène qui n'a nulle part où aller.

J'ai eu une élève qui a fait autre chose.
Elle a construit ses touches sérieusement, et parmi les huit premières, il y en avait une qui n'avait l'air de rien :

*Elle déteste qu'on la prenne pour une fille trop sensible.*
*DONC elle s'en veut de pleurer.*

Regarde ce que cette seule ligne fait au texte.
D'abord, elle explique la première moitié. Cette femme n'a pas commencé ce monologue pour parler de son deuil. Relis-la : elle raconte des checks, une petite voix de vieille, des gâteaux secs avec des bougies à cinq centimes. Elle est en train de faire rire quelqu'un à un premier rendez-vous. Son intention, c'est de dresser un portrait : *voilà qui était ma mère, elle était marrante, tu l'aurais aimée.*
Elle ne veut pas dire que sa mère lui manque. Elle veut juste la présenter.

Et ensuite, les larmes arrivent. Et elles n'étaient pas prévues.
C'est là que la touche se met à travailler, et c'est là que le texte devient une scène.

Parce qu'à cette seconde-là, l'intention change complètement. Elle voulait faire un portrait, et voilà qu'elle est en train de pleurer devant un(e) inconnu(e), à un premier rendez-vous, exactement là où il ne faut pas.

*« Je suis désolée. »*
*« Désolée. »*

Ces deux mots ne sont pas de l'émotion. Ce sont des excuses.
Et tout ce qui suit -le manque tous les jours, les gens qui disent qu'elle en fait trop, le poids dans la poitrine au réveil- cesse d'être une confidence. Ça devient une justification.

Elle n'est plus en train de se livrer. Elle est en train d'expliquer à quelqu'un pourquoi elle vient de craquer, pour qu'il ne parte pas en courant. Elle plaide. Elle argumente. Elle dit « *t'as déjà ressenti ça ?* » parce qu'elle a besoin qu'il comprenne qu'elle n'est pas une hystérique.

Regarde la phrase qu'elle rapporte, d'ailleurs. *T'en fais trop, t'es en train de perdre la tête.* Elle ne cite pas ça par hasard : c'est très exactement ce qu'elle a peur de lire sur le visage en face d'elle à cette minute.
Et la fin change aussi. « *Une maman aimante et funky, voilà ce que j'aimerais être* » n'est plus une jolie chute mélancolique. C'est une remontée. Elle a repris le contrôle, elle referme, elle revient à ce qu'elle voulait dire au départ.
Une touche qu'elle a ajoutée. Et le monologue passe d'une intention à trois. Il passe de plat à dévastateur de vérité.

Cette touche-là a produit un événement.
Elle ne décrit pas cette femme. Elle fabrique un accident au milieu de sa scène. Sans cette touche, les larmes ne sont qu'un moment triste de plus. Avec elle, les larmes deviennent une catastrophe sociale à réparer en direct, et tout le second mouvement du texte naît de cette réparation.
C'est la différence entre une touche qui explique et une touche qui déclenche.

Alors quand tu relis ta liste, pose-toi cette question sur chaque ligne :

Est-ce que cette touche décrit mon personnage, ou est-ce qu'elle le fait se comporter d'une certaine manière ?

Les premières sont utiles. Les secondes valent dix des premières.

Cette élève n'a rien inventé qui contredise le texte. Absolument tout ce qu'elle a construit est soutenu par ce qui est écrit : les excuses répétées, la peur d'être jugée, la citation de ceux qui disent qu'elle en fait trop, la remontée finale.
Sa touche n'était pas un caprice. Elle était solide.
Et une touche solide, sur un texte de trois pages, ça vaut trois semaines de travail à la table.

## L'EXERCICE

Harcèlement scolaire.

**PREMIER TEMPS.** LES HUIT PREMIÈRES TOUCHES
Huit. Pas trois. Pas quatre-vingt-huit non plus, on a le temps.
Avant d'écrire une touche, tu la passes au test : est-ce qu'il y a un « *parce que* » et un « *donc* » dedans ? Si non, ce n'est pas une touche. Ne la note pas, elle t'encombrerait.
Ce qu'il ne faut pas écrire : « *il est proviseur d'un collège* ». C'est la première ligne de la scène, tout le monde l'a.
Ce qui commence à ressembler à quelque chose : « *il est arrivé dans ce collège il y a quatre ans, après une mutation qu'on lui a accordée très vite, DONC personne dans l'établissement ne lui a jamais posé de questions sur ce qu'il faisait avant* ».

Cherche une touche dans chacun de ces registres.

- Le corps
  Comment il se tient assis derrière ce bureau, pendant les vingt minutes où il attend quelqu'un qui ne vient pas.

- La voix
  Souviens-toi de ce que tu as observé dans la rue à la fin du

chapitre 9 : les gens qui menacent baissent le volume. Où est sa voix, exactement, dans cette scène ? Est-elle sur la même octave tout du long ?

- Les livres
  Il cite trois poètes de mémoire. Tu as décidé au chapitre 6 qui les lui avait mis entre les mains. Transforme-le en touche : est-ce que cette personne a signifié un changement important dans sa vie ? Est-il la conséquence d'un éventuel changement de carrière qui l'a amené à devenir proviseur ?

- Les fonctions précédentes
  Tu as son CV. Sors-en une conséquence sur son comportement dans un bureau de collège.

- Le rapport aux gamins
  Pourquoi Hervé, pourquoi cette affaire-là le met dans cet état-là alors qu'il en voit passer d'autres.

- Ce qu'il regrette
  Une chose qu'il a faite et qu'il ne raconterait à personne.

Trouve les deux autres.

**LA VÉRIFICATION**
Relis tes huit touches et pose-toi cette question : est-ce que ces huit touches pourraient décrire quelqu'un d'autre ?
Si oui, tu as écrit une catégorie, pas un homme. Reprends.
Si non, lis-les à voix haute, l'une après l'autre, dans l'ordre. Tu vas entendre quelque chose se former.

**LE DOSSIER SCELLÉ**
Arrête-toi.
Ne lis pas plus loin si tu n'as pas fait ce qui précède.
Pas « *à peu près fait* ».
Fait.

Parce que ce qui suit ne peut se lire qu'une fois dans une vie, et que si tu triches maintenant, tu ne pourras jamais revenir en arrière. Tu perdras la seule chose que ce chapitre cherche à t'apprendre, et personne ne pourra te la rendre.
Tes huit touches sont écrites ? Vraiment ?
Alors voilà ce que tu ne savais peut-être pas, parce qu'à aucun moment ce n'est indiqué dans le texte que tu as reçu.

*LE PROVISEUR a lui-même été harcelé.*
*Il a perdu ses parents à sept ans, dans un accident de voiture. Il a été placé dans un orphelinat. Pendant les six premiers mois, il a été harcelé par un groupe de camarades.*
*Puis une nuit, il a pris les devants. Il a frappé le chef de la bande jusqu'à le défigurer.*
*À partir de ce moment-là, il n'a plus jamais été importuné.*
*Parce qu'il a compris que la violence résout les choses. La violence l'a répugné, au fond de lui, ce mélange de sang et d'os apparent, c'était affreux. Mais efficace.*
*« Quelqu'un à qui tu brises un os a plusieurs mois pour réfléchir à ce qu'il a fait de mal, et il recommence plus ». Voilà la leçon qu'il en a tiré.*
*À partir de là, il était sur la mauvaise pente. D'agressions en agressions, il s'est fait respecter.*
*Puis virer de l'établissement quand il avait seize ans. Fugues, bagarres, l'établissement en a eu assez. Il s'est débrouillé seul dans la rue. Puis a intégré un gang. Puis la mafia locale. Puis la mafia de l'Est. Et a grimpé dans la hiérarchie. Il a commis des meurtres, de la torture. Puis dégoûté par cette violence, il a voulu changer de voie. Il aime s'occuper des enfants, les protéger. Alors il est devenu proviseur.*

Prends une minute avant de continuer. Mieux encore, reviens sur cette histoire, et agrémente la. Détaille la. Imagine-toi quelques secondes ce que cela ferait d'être orphelin à sept ans. Harcelé pendant des mois. Quel type de brimades ? Coups ? Humiliations ? Quoi exactement ? Combien étaient-ils en face ? Que faisait le personnel ? Fermaient-ils les yeux ? À quoi pensait ce petit garçon tous les soirs dans son lit ? Imagine l'horreur, la brutalité de ce qui lui est arrivé : ses parents lui manquent terriblement.
Et sur toute la suite. Cette trajectoire de délinquant, puis de bandit.
Il a longtemps travaillé pour la mafia de l'Est. Parle-t-il Russe ? Ou d'autres langues de l'Est ? Qui aurait pu lui fournir les livres, lui parler des auteurs qu'il cite ? Un de ses patrons ? Quelle relation avait-il avec lui ?

Et maintenant, deux choses.

**PREMIÈREMENT :** REPRENDS TOUT
Ressors ton carnet, depuis le chapitre 6. Tout. Les huit lectures, le sous-texte, les six piliers, la traversée, les huit touches.

Fais deux colonnes.
À gauche : ce qui tient encore. Tout ce que tu avais inventé et qui cohabite parfaitement avec ce que tu viens d'apprendre. Garde-le, sans exception. C'est ton personnage, et il est à toi.
À droite : ce qui s'effondre. Ce que tu avais inventé et qui est maintenant contredit.

Attention, et lis ça deux fois : ce n'est pas l'invention qui s'effondre, c'est la contradiction. Tu as passé six chapitres à inventer, et c'était le travail. Ce qu'on mesure ici, ce n'est pas combien tu as inventé -c'est combien de tes inventions étaient contredites par le texte sans que tu t'en aperçoives.
Compte la colonne de droite. C'est ta note d'enquêteur. Personne d'autre que toi ne la verra.

Puis reprends ces points précis.

- Le bâtiment vidé
  Tu savais déjà que c'était prémédité. Tu sais maintenant par qui. Est-ce que ça change ta réponse ?

- Les mots plutôt que le sang
  Un homme qui a été frappé pendant six mois à sept ans regarde-t-il le nez d'Hervé, ou regarde-t-il l'endroit d'où viennent les coups ? Reformule.

- La déontologie
  Que s'interdit-il de faire ? Que ferait-il s'il lâchait complètement les chevaux ? Présente-t-il au parent une version « light » de ce qu'il est vraiment ?

- Les habits
  A-t-il des tatouages ? Les mafieux russes ont des tatouages significatifs, renseignant leurs faits d'armes (meurtres, etc). En a-t-il ? Les dissimule-t-il ? Si oui, comment ?

- « Sous ma protection »
  Tu sais maintenant qui il protège vraiment quand il protège Hervé. Dis-le en une phrase.

- Et la question qu'on n'avait pas posée
  À sept ans, il a défiguré un enfant. Un enfant. Il en pense quoi aujourd'hui ? Il le regrette, il en est fier, il n'y pense jamais ? Et l'autre gamin, il est devenu quoi ? Est-ce que le proviseur a cherché à le savoir ? Parce que le fils du parent, lui aussi, a douze ans. Et le proviseur promet une bande de Serbes à son père.

MAINTENANT LA SEULE QUESTION QUI N'A PAS DE BONNE RÉPONSE.
Est-ce que ce passé excuse quelque chose ? Est-ce qu'il est fier de ce passé ?
Ne réponds pas pour toi. Ton point de vue, on s'en fiche. Ne juge pas

ton personnage. Ne juge jamais ton personnage. Réponds pour lui.

Parce que lui ne se pose sans doute pas la question dans ces termes. Il ne se demande pas s'il est excusable. Il ne fait probablement même pas le lien.
Alors qu'est-ce qu'il se raconte, lui, quand il rentre chez lui à 18h40 ? Qu'il a protégé un enfant ? Qu'il a fait ce qu'il fallait ? Qu'il n'y a pas d'autre langue que celle-là avec des gens pareils ? Ou est-ce qu'il ne se raconte rien du tout, parce qu'il a arrêté de se raconter des choses il y a très longtemps ?

Écris ta réponse. Trois lignes.

Jusqu'à ce chapitre, tu as construit un personnage. À partir de maintenant, tu vas devoir le défendre devant des gens, avec ton corps, ta voix et ton nom -et tu vas devoir le faire sans le juger pendant que tu le joues, parce qu'un acteur qui juge son personnage le trahit, et ça se voit du premier rang.
Un rôle qui te dérange, tu ne peux pas le jouer à moitié. Tu peux le refuser -c'est ton droit, et tu le feras au moins une fois dans ta carrière. Ou tu le prends en entier, avec ce qui te déplaît dedans.
Ce que tu ne peux pas faire, c'est le jouer en te tenant légèrement à côté, pour que le public sache bien que toi, personnellement, tu n'es pas d'accord.

**DEUXIÈMEMENT :** POURQUOI JE NE TE L'AI PAS DIT
Voilà la vraie leçon, et elle n'a rien à voir avec ce proviseur.
Je ne t'ai rien dit pendant dix chapitres parce que c'est comme ça que ça se passe dans le métier.

Un metteur en scène te confie un rôle en janvier. Tu travailles trois semaines, tu construis, tu montes tes piliers, tu trouves tes touches, tu arrives en répétition avec tes idées à toi. Et un jour, en passant, il te dit une phrase de rien du tout : « *ah oui, au fait, je vois ce type comme quelqu'un qui a fait de la prison.* »

Trois semaines de travail qui basculent en huit mots.
Ça arrive tout le temps. Ça arrivera toute ta carrière. Un partenaire qui joue autrement qu'annoncé, un auteur qui précise une chose qu'il n'avait pas écrite, une note de mise en scène qui tombe la veille de la première.
Alors regarde ce qui vient de se passer dans ton carnet, parce que c'est le vrai sujet du chapitre 11.
Si tu n'avais rien construit, ce dossier ne t'aurait rien fait. Tu n'aurais eu qu'à le recopier.
Si tu avais construit et que tout s'est effondré, tu as un problème, et tu connais son nom : tu as inventé sans vérifier. Retourne au chapitre 7.
Et si tu avais construit et que la plus grande partie tient debout -si ce passé vient se poser sur ton travail au lieu de le renverser- alors tu viens de découvrir quelque chose que je ne pouvais pas t'apprendre autrement.
Un dossier solide n'est pas un dossier qui avait raison.
C'est un dossier qui encaisse.

# LES 4 POINTS CARDINAUX

*« D'abord la voix.*
*Je trouve la voix de mes personnages.*
*Je trouve que la voix est l'empreinte digitale*
*de l'âme de quelqu'un. »*
Daniel **Day-Lewis**

- **LE CONSTAT**
  L'acteur débutant joue tous ses rôles avec les mêmes réglages. Il change les mots, le costume, l'histoire, et en dessous, c'est toujours lui : sa façon de penser, son temps de réaction, sa démarche, son débit. Il croit incarner mais ne fait que transférer.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que ces quatre réglages sont invisibles pour celui qui les possède. Tu ne remarques pas ta propre démarche. Tu ne remarques pas que tu réagis en une demi-seconde. Quand quelqu'un te le fait remarquer, tu dis « ah bon ? Je fais ça ? »

- **LE DANGER**
  Un acteur monocorde de rôle en rôle. Ça peut faire une carrière, d'ailleurs -il y a des gens très bien payés pour être eux-mêmes. Mais ce n'est pas ce métier-ci, et surtout ça ferme la porte à tout ce qui est loin de toi. Or ce qui est loin de toi, c'est là qu'il y a du défi.

- **LE PIÈGE**
  Il travaille l'émotion et le sens du texte en pensant que c'est là que se joue l'incarnation. Pendant ce temps, son corps continue de dire au public, avant la première réplique, qu'il n'a pas changé de chaussures. Plus il creuse l'intérieur, plus l'extérieur

le contredit.

- **LE RENVERSEMENT**
  Un personnage fait quatre choses autrement que toi.
  Il PENSE autrement.
  Il RÉAGIT autrement.
  Il BOUGE autrement.
  Il PARLE autrement.
  Change les quatre, tu as quelqu'un d'autre. N'en change qu'un, tu as déjà changé la scène.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Regarde quelqu'un de dos, à trente mètres, dans la rue, et essaie de deviner son âge, son humeur, son métier, et s'il est en retard. Tu vas y arriver, avec une précision qui devrait t'inquiéter. Or tu n'as ni son visage, ni ses mots, ni ses émotions. Tu n'as que sa manière de bouger. Le public lit ton personnage exactement comme ça, avant que tu aies ouvert la bouche.

- **LA RÈGLE**
  Un point cardinal se formule concrètement, jamais psychologiquement. Pas « *il est timide* », mais : il réagit en différé -on lui marche sur le pied, il ne dit rien, et il y repense trois heures plus tard. Ça, ça se joue. « *Timide* », non.

- **LA MÉTHODE**
  On ne peut pas mesurer un écart sans connaître son point de départ, donc écris d'abord tes quatre points, honnêtement -et fais relire la liste par quelqu'un qui te connaît depuis dix ans, parce que tu vas te décrire en mieux, comme tout le monde. Puis prends un seul des quatre points de ton personnage, le plus concret, et vis-le vingt-quatre heures sur vingt-quatre pendant plusieurs jours. Au bout de trois jours, tu n'y penses plus : c'est devenu ton réglage par défaut. Alors tu passes au deuxième.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  On ne joue pas un personnage, on se règle sur lui. On enfile ses chaussures, et on voit la vie avec ses yeux à lui, et on l'entend avec ses oreilles à lui.

**LE CONCEPT**

Quatre points cardinaux : nord, sud, est, ouest. Communs à tout le monde.
Quatre points qui diffèrent d'un personnage à toi : penser, parler, bouger, réagir.
Il faut trouver ceux du personnage.

Pour commencer, tu dois écrire tes quatre points cardinaux à toi.
Impossible de mesurer un écart sans connaître le point de départ. Si tu ne sais pas comment tu réagis, tu ne peux pas décider de réagir autrement -tu vas juste jouer « *quelqu'un de lent* » en restant toi-même.
Et je te préviens tout de suite, parce que c'est arrivé à tous ceux à qui je l'ai demandé, moi compris : tu vas être tenté de t'embellir, te décrire en mieux. Tu vas écrire que tu décides vite, que tu parles franc, que tu tiens droit.
Fais relire ta liste par quelqu'un qui te connaît depuis dix ans.
Prépare-toi à ne pas forcément aimer sa réponse.

L'EXEMPLE PETER SELLERS

*1964. Docteur Folamour, de* Stanley Kubrick.
Peter Sellers joue trois rôles dans le même film.
Un officier britannique coincé et poli. Le président des États-Unis, gris, mou, embarrassé. Et un ancien scientifique nazi en fauteuil roulant dont le bras ne lui obéit plus.
Même acteur. Même visage. Même corps.
Et personne, en regardant le film, n'a l'impression de voir trois fois le même homme.
Regarde ce qu'il a réglé, à chaque fois :

- La manière de penser -l'un raisonne par la procédure, l'autre par la diplomatie, le troisième par la théorie pure.

- La manière de réagir -l'un encaisse poliment, l'autre s'excuse, le troisième jouit.

- La manière de bouger, un militaire ne bouge pas de la même manière qu'un civil, président ou scientifique. Et un scientifique bouge différemment d'un président.

- Et la manière de parler, évidemment, trois catégories professionnelles différentes, trois origines sociales différentes, trois manières de parler différentes.

Quatre réglages, sur trois personnages distincts.
Sellers disait de lui-même une phrase qui a fait beaucoup de bruit, et qu'il faut prendre pour ce qu'elle est : il prétendait ne pas avoir de personnalité propre, être une sorte de vide sur lequel les personnages se posaient.
Je ne te conseille pas de te construire là-dessus. On sait aujourd'hui à quel point cet homme était malheureux.
Mais garde l'outil et laisse le vertige.
L'outil, c'est qu'on peut changer d'homme en changeant quatre réglages. Le vertige, c'est de croire qu'on doit se vider pour y arriver.
Tu n'as pas à disparaître. Tu as à te régler autrement. Et ne jamais oublier que dans l'expression « jouer la comédie », le mot le plus important, c'est « jouer ».
Je ne te demande qu'une chose : joue sérieusement, à fond, pied au plancher.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je fais travailler à mes élèves. Lis-le, et note en une ligne comment tu le jouerais.

**SORTIE DE PISTE**

Là, j'arrive dans la salle où ils avaient réuni tous les enfants, et je fais mon premier numéro où je fais disparaître des chiffons dans ma manche, vous le verrez tout à l'heure, je vais le faire à vos résidents, je commence toujours mon spectacle par ça, et là, vous me croyez vous me croyez pas, j'ai ce petit qui devait pas avoir plus de 7 ans, ce petit connard de chauve cancéreux jusqu'aux os pas plus haut que trois pommes qui s'avance vers moi, vous voyez, avec son fauteuil roulant électrique de merde, et vous voyez pas qu'il me fait :
-Moi les clowns, j'aime pas ça, parce que ça pue de la gueule.
Il me dit ça, 'voyez.
Et moi déjà, je reste quelques secondes sur le... je me demande si j'ai bien entendu. Et comme Patapon, mon personnage, c'est un clown muet, je peux pas parler quand je suis en Patapon, vous voyez ce que je veux dire, donc je lui fais comme ça *(il met la main devant sa bouche, du style « c'est pas joli de dire ça »),* et lui, il insiste, il s'avance encore un peu plus vers moi, avec ses pneus neige et il se gare à deux centimètres de mes pompes de clown, et il me répète :
-les clowns, ça pue de la gueule, qu'il me dit.
Et là, tous les autres gosses, et même les infirmières qui éclatent de rire, vous voyez.
Il voulait me voler la vedette le petit enculé.
Sauf que on me cherche on me trouve, du tac au tac, je lui sors cette vanne magnifique : « bah au moins, les clowns ça meurt pas au même âge que les chiens d'un cancer des os», je lui fais.
La sortie de piste, quoi. J'ai parlé. J'ai pas le droit de parler quand je suis dans le personnage de Patapon. Il est muet.
Donc, à cause de lui, je brise le personnage.
Et là, vous voyez pas que de petit wannabee humoriste qui vient chercher la merde aux grands, il redevient un petit garçon de mes deux, il se met à faire ça comme ça, à faire sa pleureuse, tac, marche arrière avec le petit joystick, demi tour avec le fauteuil et il repart en chialant dans sa chambre pied au plancher.
Enfin... « pied au plancher », la machine elle était bridée à un

petit 4km/h. Donc comme ça, quoi.
Donc, je me dis tant pis pour lui, on va continuer le spectacle pour les autres, qui montrent un peu de respect aux artistes, et là, vous me croyez vous me croyez pas, tout le monde qui me regarde avec des gros yeux. Genre ça se fait pas.
Alors que je vous le rappelle, c'est lui qui a cherché en premier, c'est le petit cancéreux.
Après ça, j'ai fait tout ce que j'ai pu, impossible de rattraper mon public. Je l'avais perdu.
J'ai même tenté une roue, mais moi je sais pas faire les roues, ça a pas marché. C'était pas répété, quoi.
J'ai rappelé le soir même la directrice de l'hôpital pour savoir si la date de la semaine suivante tenait toujours, et elle est montée sur ses grands chevaux comme quoi ça se faisait pas, comme quoi c'était inadmissible, comme quoi que même le petit, le soir même il était tellement choqué, qu'il a pas passé la nuit. Métastase foudroyante je sais pas comment elle m'a dit ça, mais bref, il a cané. Et ouais. Tu m'étonnes. Il a voulu faire son intéressant jusqu'au bout.
Donc je me suis dit que c'était la dernière fois que je faisais les hôpitaux pour gosses.
Vous, avec l'EHPAD, je le sens mieux déjà. Les vieux, ça sait respecter son public. Et au pire, si ça les intéresse pas, un vieux, ça pionce. Je termine de me maquiller et vous me dites quand vous voulez que je rentre en scène.

Voilà ce qui se passe quand un acteur monte ce texte sans avoir travaillé ses quatre points cardinaux.
Il le joue avec ses réglages à lui. Son rythme, son intelligence, son débit, sa manière de réagir. Et comme il est, lui, quelqu'un de normalement constitué, il obtient mécaniquement un homme normalement constitué qui dit des horreurs sur un enfant mort.
C'est-à-dire un cynique.
Et le texte est affreux, dans le sens négatif du terme, et ne produit rien dans la salle qu'un malaise qui n'était pas ce que je veux en tant qu'auteur sur ce texte. Je veux qu'il fasse rire. De l'humour noir.

J'ai eu un élève qui a essayé ce texte au premier degré, comme « quelqu'un de normal ». Le résultat escompté n'était pas au rendez-vous. Pas un seul rire dans la salle. Alors je lui ai demandé de changer ses points cardinaux.
La semaine suivante, il m'a fait une autre proposition.
Voici sa V2.

- **IL PENSE**
  Pâteux. Lent. Une idée à la fois, et pas deux. Il lui faut du temps pour arriver au bout d'une phrase, et quand il y arrive, il a parfois oublié le début. Il ne fait aucun lien entre les événements qu'il raconte.

- **IL RÉAGIT**
  Comme un enfant de six ans. En différé, à retardement, et toujours au premier degré. Vexé quand on l'attaque, content quand on le regarde. Méchant sans savoir qu'il est méchant -parce que la méchanceté suppose de se représenter ce que l'autre ressent, et il n'en est pas capable.

- **IL BOUGE**
  Lent, lourd, un peu flottant. Le corps de quelqu'un qui est sous traitement médicamenteux qui ralentit ton cerveau depuis des années.

- **IL PARLE**
  Sur un seul ton. Débit égal, sans accentuation, sans savoir où sont les mots importants.

Il n'a pas changé un mot du texte.
Et il s'est passé ce que je voulais : le public était mort de rire.
Pas d'un rire gêné. Un vrai rire, énorme, presque coupable, qui repartait à chaque nouvelle horreur.
Parce que ce type ne dit pas des choses ignobles pour être ignoble. Il les dit parce qu'il n'a pas compris qu'elles l'étaient. Il ne se rend absolument

pas compte qu'il raconte la mort d'un enfant de sept ans à un directeur d'EHPAD qui est en train de se demander s'il va vraiment le laisser entrer en scène.
Il est en train de rater un entretien d'embauche sans s'en apercevoir.
Et quand il finit sur « *vous me dites quand vous voulez que je rentre en scène* », il est parfaitement confiant, pensant qu'il vient d'avoir une conversation constructive avec son futur employeur.

Voilà ce que quatre réglages ont produit : un passage catastrophique est devenu mémorable, en rendant au texte ce qu'il était à la base, drôle et atroce en même temps.

**L'EXERCICE**

Harcèlement scolaire.
Deux colonnes.

**PREMIER TEMPS:** TES QUATRE POINTS CARDINAUX À TOI
Colonne de gauche : toi. En concret, jamais en psychologie.

- JE PENSE
  Vite ou lentement, en images ou en arguments, confiant ou complexé ?
- JE RÉAGIS
  En combien de temps ? Qu'est-ce que tu fais quand quelqu'un te bouscule dans la rue ? Quand on te fait une remarque désagréable au travail ?
- JE BOUGE
  Vite, lourd, léger, voûté, droit ? Tes mains font quoi quand elles ne servent à rien ?
- JE PARLE
  Fort, vite, longtemps ? Tu coupes ou tu attends ?

Puis fais lire cette colonne à quelqu'un qui te connaît bien, et demande-lui de corriger.
Ça pique. C'est le jeu, ma pauvre Lucette.

**DEUXIÈME TEMPS:** LES QUATRE POINTS CARDINAUX DU PROVISEUR
Colonne de droite. Et sers-toi de tout ce que tu as accumulé depuis le chapitre 6 -y compris de ce que tu as appris au chapitre précédent.

- IL PENSE
  Est-ce qu'il improvise cet entretien, ou est-ce qu'il l'a préparé ? Regarde la menace finale : une citation, une mention du T3 dans le centre ville, une méthode de torture précise, une durée « non définie pour le moment ». Un homme qui pense en désordre parle-t-il comme ça ? Pense-t-il que dans ce genre de situation, il faut faire preuve de clémence ou de sévérité ? Dans ses précédentes fonctions, comment aurait-il réglé ce genre d'affaire ?

- IL RÉAGIT
  C'est le point le plus riche de la scène, et il y a trois endroits où le mesurer.
  Marqueur (9) : le temps avant qu'il lève la tête.
  Combien de secondes ? Est-ce qu'il se dit qu'avec ce genre de personnes, la violence est la solution ? Comme avec l'adolescent qui le harcelait à l'orphelinat ? A-t-il rangé ces gens-là dans cette catégorie de « quand tu casses l'os de quelqu'un, il s'en souvient ensuite » ?

- IL BOUGE
  Il ne lève pas la tête au début. Donc il fait autre chose. Quoi ? Et quand il la lève enfin, qu'est-ce qui bouge d'autre dans son corps ?

- IL PARLE
  Volume, débit, articulation, vocabulaire, syntaxe. Souviens-toi de ta semaine d'observation : ceux qui menacent pour de vrai baissent souvent la voix. Et un seul cri dans tout le texte, marqueur (26). Décide ce que ça dit de lui.

Puis reprends ta règle du tutoiement, celle que tu as établie à la lecture

2. Ce n'est plus une analyse : c'est ta partition. Marque chaque bascule sur ton texte, dans les deux sens, et décide ce que chacune veut dire.

**TROISIÈME TEMPS:** LE 24.24
Tu choisis UN point cardinal. Un seul. Et tu le vis.
Je te conseille RÉAGIR, parce que c'est le plus invisible et le plus efficace.
Pendant une semaine, tu ne réponds à personne immédiatement. Tu laisses deux secondes avant chaque réponse, partout : au travail, au téléphone, à table, à la caisse du supermarché.
Deux secondes, c'est très long. Tu vas détester.
Au bout de trois jours, tu n'y penseras plus.
Note dans ton carnet ce que ça change. Pas pour la scène : dans ta vie. Ce que les gens te disent quand tu ne remplis pas le silence tout de suite.
Tu es en train de te régler sur quelqu'un d'autre.
C'est ça, incarner.

Une règle pour cet exercice d'utiliser un point cardinal qui n'est pas le tien dans la vie. Il ne faut jamais que ce soit au détriment de l'inconnu que tu vas croiser. Il n'a rien demandé. Ne te moque pas de lui. Idem, ne te mets pas en danger. Une scène ne mérite pas que tu mettes ta vie ou celle des autres en danger. Si ton personnage réagit de manière sarcastique, garde ça, mais pense le. Ne le verbalise pas. Ne te moque pas des gens, ils n'ont rien demandé.

# L'INTERRUPTEUR

*"Quand j'ai enfilé l'uniforme, j'ai su. Je l'ai senti.*
*C'est le costume qui m'a donné le personnage."*
Ralph **Fiennes**

- **LE CONSTAT**
  Demande à un acteur débutant de jouer sa scène là, tout de suite, sans prévenir. Il te répondra qu'il a besoin de deux minutes. Puis il va s'isoler dans un coin, mettre ses écouteurs, faire des pompes, respirer fort, se parler à lui-même, et revenir dix minutes plus tard en te disant qu'il est prêt.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'on lui a vendu l'idée que le personnage se rejoint par un long tunnel. Une préparation, un rituel, une mise en condition. Et il y a une part de vrai : la préparation existe, tu la fais depuis douze chapitres. Le problème n'est pas qu'il se prépare, c'est qu'il croit devoir refaire tout le trajet à chaque fois.

- **LE DANGER**
  La réalité du plateau. Tu attends trois heures en loge. On t'appelle, on te place, un technicien règle un truc pendant huit minutes pendant que tu es debout sur ta marque. « Action. » Vingt secondes. « Coupez. » On refait. On change l'axe, tu attends quarante minutes, et on te redemande exactement la même intensité qu'à la première prise. Un acteur qui a besoin de dix minutes pour entrer perd tout entre chaque prise, et dois recommencer à chaque nouvelle prise.

- **LE PIÈGE**
  Il cherche à se mettre dans l'état, et c'est ce qui l'en empêche. L'état est un résultat, jamais un point de départ. Vouloir le produire directement, c'est retomber dans le symptôme -et plus il force, plus il se crispe, et moins ça vient.

- **LE RENVERSEMENT**
  Il te faut un point d'entrée. Un seul. Petit, concret, matériel ou immatériel, mais immédiat. Un détail que tu peux actionner sur commande et qui fait basculer tout le reste, du corps aux pensées. Un interrupteur. ON. OFF. En une seconde, on passe de l'obscurité à la lumière, et personne ne demande à l'électricité de se mettre en condition.
  MATÉRIEL : une montre, un bijou, un vêtement, une paire de lunettes, etc.
  IMMATÉRIEL : une façon de penser, de regarder les gens.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu le fais très certainement tous les jours. Ton patron entre dans la pièce : en une seconde, ton dos, ta voix et ton vocabulaire changent. Tu réponds au téléphone à quelqu'un que tu n'aimes pas : le masque est en place avant la première syllabe. Tu rentres après une journée pourrie et tes gamins courent vers toi : bascule instantanée. Personne ne t'a appris à faire ça, et personne n'a jamais eu besoin de dix minutes dans un couloir.

- **LA RÈGLE**
  Un interrupteur ne se force pas. La tension le bloque, systématiquement. Si tu appuies et qu'il ne se passe rien, ce n'est pas qu'il ne marche pas : c'est que tu cherches à contrôler. Détends-toi et recommence.

- **LA MÉTHODE**
  Tu ne le trouves pas en réfléchissant, tu le trouves en essayant. Dix candidats interrupteurs tirés de tes touches et de tes quatre

points cardinaux, testés un par un. Neuf ne donneront rien, le dixième te fera basculer. Ensuite tu l'ancres : chaque séance de travail commence par lui, jusqu'à ce que le raccourci devienne automatique. Et décide aussi ton OFF, ce n'est pas une coquetterie : on enfile un personnage, on le porte, on le suspend.
Cherche tes dix candidats dans les deux familles : cinq matériels et cinq immatériels. Un acteur qui ne cherche que des objets rate la moitié du terrain.
Ça peut être aussi la somme de certaines touches, ou points cardinaux. Une accumulation, comme un mille feuilles. Laisse venir, tente. C'est en cherchant qu'on trouve.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  On n'entre pas dans un personnage, on bascule dedans.
  ON. OFF.

- **LA DURE RÉALITÉE**
  On ne trouve pas toujours l'interrupteur, malheureusement. Alors il faut se baser sur les autres concepts de jeu que l'on a fait pour construire son personnage. L'interrupteur est le Graal, la cerise sur le gâteau. Mais il n'est pas certain. Si tu veux de la certitude, oriente-toi vers les mathématiques. C'est pas mauvais pour ça.

**LE CONCEPT**

Voilà une question pertinente, tiens :

*« Si j'ai passé trois mois à construire mon personnage,*
*pourquoi j'aurais besoin d'un truc en plus pour le retrouver ? »*

Parce que le travail et l'accès au travail sont deux choses différentes.
Tu as construit une maison. Très bien. Il te faut maintenant une clé, et il faut qu'elle tienne dans ta poche.

Il y a deux familles d'interrupteurs.

- LES MATÉRIELS
  Un objet. Une chemise fermée jusqu'au dernier bouton. Une montre lourde au poignet. Une paire de lunettes. Des chaussures trop grandes ou trop rigides. Un trousseau de clés dans une poche intérieure. Un stylo précis, une alliance, une ceinture serrée d'un cran de trop.
  Leur force, c'est qu'ils travaillent tout seuls. Un objet ne te demande pas ton avis : il modifie ton corps que tu sois d'accord ou non. Des chaussures trop grandes produisent une démarche, une chemise fermée en haut produit un port de tête, une montre lourde produit un geste du poignet que tu ne décides pas.
  Je te conseille de commencer par là si tu débutes. C'est la famille la plus facile à trouver et la plus fiable.
  Cela dit, ils ont un défaut : ils ne sont pas toujours disponibles. Le costume ne sera pas toujours celui que tu voulais, par exemple. Un acteur dont l'unique interrupteur est un objet est un acteur qu'on peut débrancher.

- LES IMMATÉRIELS
  Une manière de regarder les gens. Une manière de penser. Une manière de bouger, de respirer, de poser son poids. La voix.
  Le regard. Décide comment cet homme regarde quelqu'un qui entre dans une pièce -s'il le balaie, s'il le fixe, s'il ne le regarde pas du tout, s'il attend deux secondes avant de lever les yeux- et applique-le. Tu vas voir ce que ça déclenche dans le reste du corps.
  Le poids en est un autre. Où se situe-t-il ? Sur les talons, sur l'avant du pied, à droite, dans les épaules ? Déplace-le de trois centimètres et tu changes d'homme.
  Et il y a le rythme de pensée, qui est le plus difficile à trouver et le plus efficace quand il vient : décider que ce type pense lentement, et le tenir vraiment, sans faire semblant.
  Leur force, c'est qu'on ne peut pas te les retirer. Ils sont dans ta

poche à toutes les heures de ta vie, sur tous les plateaux, dans toutes les loges, même quand on t'a mis un costume que tu détestes.
Leur défaut, c'est qu'ils demandent plus d'entraînement. Un objet marche le premier jour ; un regard, il faut le creuser.

Alors cherche dans les deux familles. Ne te contente pas de la première. Et l'idéal, quand tu peux l'obtenir, c'est un interrupteur des deux familles à la fois : un objet qui déclenche un immatériel. Une montre lourde qui te fait poser le poignet d'une certaine manière, et cette manière-là amène le regard. Tu appuies sur l'objet, l'immatériel suit, et tu deviens impossible à débrancher -parce que le jour où on te prend la montre, le geste est déjà à toi.
Un mille feuilles. Rappelle-toi.

Les débutants cherchent un grand geste, une transformation spectaculaire. Mais ce n'est pas forcément nécessaire. Situer son poids sur l'avant du pied peut être redoutable pour se transformer. Une main dans une poche. Un menton qui remonte de quelques centimètres.
Ensuite, laisse-les venir, ne force pas. Quand tu appuies sur ton interrupteur en serrant les dents, il ne se passe rien. Un interrupteur fonctionne dans la détente. Si ça ne vient pas, ce n'est pas un problème de volonté, c'est un excès de volonté. Lâche, et recommence.

Et si tu ne trouves pas ?
Ça arrive. À tout le monde, sur certains rôles. Tu joueras la scène quand même, avec la préparation, avec les piliers, avec les touches, et ce sera très bien. Ce métier n'offre aucune garantie, sur rien. C'est d'ailleurs pour ça qu'il vaut le coup : si tout était fiable, il n'y aurait plus de frisson.

Enfin, il ne faut pas oublier que l'interrupteur a un ON, mais aussi un OFF.
Le OFF n'est pas une option. Tu bascules pour jouer, et tu re-bascules pour rentrer chez toi. Un acteur qui ne sait plus éteindre n'est pas un acteur plus engagé : c'est un acteur qui va s'abîmer, et il y en a eu assez comme ça.

Le personnage est un vêtement.
On l'enfile, on le porte, on le suspend. On va boire une bière, et on n'oublie jamais que ce n'est jamais qu'une scène. Rien de plus. Rien de moins.

## L'EXEMPLE CHARLIE CHAPLIN – LE MATÉRIEL

1914, studios Keystone. Un jeune acteur anglais qu'on connaît à peine se fait dire d'aller se costumer pour une figuration. N'importe quoi fera l'affaire, on tourne dans dix minutes.
Il entre dans le magasin des accessoires et il compose au hasard, ou presque : un pantalon beaucoup trop large, des chaussures beaucoup trop grandes qu'il met à l'envers pour qu'elles tiennent, une veste beaucoup trop étroite, un chapeau beaucoup trop petit, une canne. Il ajoute une moustache minuscule pour se vieillir un peu, parce qu'il fait très jeune.
Et il raconte que le temps de traverser le studio, habillé comme ça, il connaissait déjà le personnage entièrement. Sa démarche, son insolence, sa manière de saluer, son rapport aux femmes et aux flics.
Charlot était né. Il l'a joué pendant vingt-cinq ans.
Retiens la mécanique, et pas l'anecdote : ce ne sont pas les vêtements qui ont fait le personnage. C'est que ces vêtements-là l'obligeaient à marcher autrement, à tenir autrement, à occuper l'espace autrement. Les grandes chaussures produisent la démarche. La veste trop serrée produit la raideur digne. Le chapeau trop petit produit le geste de le rattraper.
Aucune introspection, aucune méthode, aucune préparation psychologique, et le summum du personnage culte.
Des objets qui déforment un corps, et un homme qui suit ce que son corps lui dicte.
C'est la définition exacte d'un interrupteur matériel.

## L'EXEMPLE EN CLASSE – L'IMMATÉRIEL DÉGUISÉ

Voici un texte que je fais régulièrement jouer à mes élèves.

**CRAZY**

*Le personnage remue son thé avec sa cuillère. Elle est internée parce qu'elle a tué son voisin du dessus, l'a cuisiné, et l'a mangé.*

On me dit que je suis folle.
Baaaaah... Peut-être. Eh. Peut être que je suis folle. Peut être, on sait pas. Qui pourrait dire si je suis folle ou pas ? Nan mais c'est vrai, après tout. Comment vous définissez la folie, vous ?
Imaginons que vous soyez interné comme moi. Pour vous, vous êtes pas fou. Vous êtes pas conscient que vous êtes fou. Alors vous allez voir Hervé, qui garde les portes avec sa matraque, et vous lui faites « Hervé, je suis pas folle, laisse moi sortir, fais pas ton schlag ».
Hervé, il vous répond quoi ? Il vous répond « si. T'es folle, enlève tes doigts de ma grille, ou je te les brise ».
Mais si ça se trouve, c'est lui qu'est fou. Il se le dit pas, ça, Hervé. Et pourtant, je vous dis, si ça se trouve, c'est lui qu'est fou. C'est Hervé, qu'est fou.
Déjà, il est cocu comme un pape, et il se rend compte de rien.
Ensuite, il paie 1200 euros de loyer pour un appartement de 17m2 dans le 3ème arrondissement, et ils sont 4 là dedans. Sa femme qui le fait cocu, et ses deux enfants qui ont de la morve au nez même en été.
Faut être fou pour payer autant pour ça.
Ensuite, il aime bien passer son temps à regarder le football à la télé. Et il y met tout son cœur là dedans, comme si c'était lui qui jouait. Et quand son club il perd, c'est tout son monde qui s'effondre. Pour s'impliquer comme ça là dedans, faut être dingue.
Bah alors.
C'est quoi la folie pour vous ? Pour moi, c'est ça. Vous voyez ce que je veux dire ? C'est pas si bête ce que je dis. Comme quoi, la folle, elle a des raisonnements qui sont pas si cons quand même.
(elle boit un coup de thé à la tasse, très élégante)

> Donc, vous pouvez me la donner ma permission ? Juste pour une journée. Je vous promets que je ferai pas de folies.

Le texte est parfaitement raisonnable. Le raisonnement est même bon -c'est un argument de comptoir sur la relativité de la folie, et il tient debout. Rien, dans ce qu'elle dit, ne trahit ce qu'elle a fait.
Donc l'acteur se retrouve avec deux options, et elles sont toutes les deux mauvaises.
Soit il joue le texte tel quel, tranquillement, et il obtient une femme sympathique qui plaide sa cause. Correct, plausible, et sans le moindre intérêt : on ne sent jamais qu'on est assis en face de quelqu'un qui a mangé son voisin.
Soit il fait « la folle ». Le regard qui se décroche, la voix qui déraille, un ricanement placé sur une réplique. Et là, c'est pire, parce que c'est une illustration : il joue l'étiquette du personnage au lieu de jouer le personnage. En prime, il détruit son propre texte -elle est en train d'argumenter qu'elle n'est pas folle, et l'acteur passe son temps à démontrer le contraire.

J'ai eu une élève qui a réglé ça d'une seule manière, et sans changer un mot. Elle a décidé que son personnage, quand elle regarde quelqu'un, se demande s'il serait bon *à manger*.
C'est tout.
C'est là qu'était son interrupteur.
Pas un objet.
Pas un geste.
Une question posée en silence derrière chaque regard. Un interlocuteur qu'elle regardait comme une pièce de boucher dans un étal.
Et regarde ce que ça a produit, parce que ce n'est pas du tout ce qu'on attendrait.
Elle est devenue séductrice.
Calme, souriante, chaleureuse, attentive. Elle regardait son interlocuteur avec une gourmandise qu'on aurait pu prendre pour de la tendresse. Elle a bu son thé avec une élégance impeccable. Elle riait doucement à ses propres blagues sur Hervé, comme on rit avec quelqu'un qu'on veut mettre à l'aise.

Elle l'a formulé ainsi :

*« C'est comme on est calme avec un poulet avant de lui couper la tête quand on le met sur le billot. On le caresse, on le calme, et on lui coupe la tête. »*

Elle ne jouait pas la folie. Elle jouait un plan B.
Cette femme demande une permission. Si on la lui refuse, il y aura un problème à régler, et le problème est assis en face d'elle. Alors en attendant la réponse, elle prend ses mesures. Elle l'évalue, elle le détend, elle le prépare.
Le texte n'a pas bougé d'une virgule. Et la scène est glaçante.

Maintenant, ce que je veux que tu retiennes de ce cas précis, parce qu'il vient compléter Chaplin.
Chaplin appuie sur un objet et son corps répond. Le trajet part de l'extérieur. L'élève, quant à elle, s'est appuyée sur une question -*est-ce que tu serais bon* ?- et tout le reste a suivi : le regard, le sourire, le rythme, la manière de tenir une tasse, l'attention portée à l'autre. Le trajet part de l'intérieur, et c'est ce qui rend cet interrupteur imprenable. Personne ne peut lui retirer une question. Elle peut la poser en loge, sur le plateau, entre deux prises, au bout de trois heures d'attente, avec n'importe quel costume sur le dos.

L'interrupteur a ceci de magnifique que lorsque l'on a la chance de le trouver, tout coule de source. On est dans une sorte d'état de grâce (cf Chapitre L'État de Grâce).

**L'EXERCICE**

Harcèlement scolaire.
**PREMIER TEMPS:** DIX CANDIDATS, CINQ ET CINQ
Reprends tes touches du chapitre 11 -y compris celles que tu as écrites après avoir ouvert le dossier – et tes quatre points cardinaux du chapitre 12.

Fabrique une liste de dix interrupteurs possibles.
Cinq dans chaque famille, pas six et quatre. Que du concret, que de l'actionnable en une seconde.
Pour t'aider, voici ce que la scène te souffle elle-même.

- CINQ MATÉRIELS
  Les papiers qu'il a devant lui -et il faut décider lesquels, exactement ; un objet sur le bureau qu'il touche sans y penser ; quelque chose dans une poche ; le col de chemise, fermé ou ouvert, et jusqu'où ; ce qu'il porte au poignet ; les tatouages qu'il pourrait avoir et qu'il recouvre.

- CINQ IMMATÉRIELS
  La tête baissée, et l'endroit précis où les yeux se posent ; le poids du corps, assis au fond du fauteuil plutôt qu'au bord ; les mains, immobiles à plat, ou occupées à un geste ; la respiration, plus lente que la normale ; le volume de la voix, un cran en dessous de ce qui serait naturel ; un léger accent de l'Est (plus on côtoie des gens, plus on se met à parler comme eux).

**DEUXIÈME TEMPS:** LE TEST
Un par un. Sans public, chez toi.
Tu actionnes l'interrupteur que tu penses avoir trouvé, et tu observes si tu sens que le personnage apparaît. Se glisse en toi.
Certains interrupteurs, matériels ou immatériels, ne donneront rien.
Mais peut-être que l'un d'entre eux, ou plusieurs d'entre eux, cumulés, feront émerger le personnage.
Tu vas le sentir tout de suite.

**TROISIÈME TEMPS:** L'ANCRAGE
Quand tu en tiens un, tu ne le lâches plus.
À partir d'aujourd'hui, chaque fois que tu travailles cette scène, tu commences par lui. Toujours le même. Toujours dans le même ordre.
Tu es en train de creuser un chemin. Au début, il faut écarter les ronces. Au bout de trente passages, c'est une route.

ET LE OFF.

**QUATRIÈME TEMPS:** ET SI ÇA NE MARCHE PAS ?

Si tu as testé les dix et qu'il ne s'est rien passé, c'est qu'il faut continuer de chercher. L'interrupteur n'est pas facile à trouver, et n'est jamais systématique, je te l'ai déjà précisé.

Alors fais autre chose pendant vingt minutes. Sors, marche, appelle quelqu'un.

Puis reviens, et réessaie. Puis cherche d'autres candidats. Ou mieux : laisse venir.

Et si tu n'y arrives toujours pas ?

Arrête de penser que le jeu de l'acteur, c'est des maths. Aucune certitude dans ce domaine. C'est ce qui fait la beauté lorsque l'on trouve un interrupteur. C'est pas systématique.

# 24/24

*« 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**

- **LE CONSTAT**
  L'acteur travaille son personnage et son métier comme on révise un examen. Il s'installe à sa table deux heures, il gratte son carnet, il ferme le cahier, et il reprend sa vie. Le personnage reste dans le cahier jusqu'à la prochaine séance. Le reste de la journée, il ne se passe rien.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que c'est ainsi qu'on nous a appris à apprendre. Un créneau, une matière, une fin de créneau. Et parce que ce métier ressemble à un métier : il y a des horaires de répétition, des convocations, des heures de plateau. Alors on le traite comme un emploi, avec un début et une fin.

- **LE DANGER**
  Le réservoir se vide. Un acteur qui n'observe personne, qui ne lit rien, qui ne pense à rien en dehors de ses heures finit par jouer les seuls personnages qu'il connaît : ceux des séries qu'il regarde. Ça se voit immédiatement, et c'est ce qui produit ces acteurs qui jouent tous le même flic, le même patron, le même

père. Rien d'artistique là-dedans. Un fast-food du jeu de l'acteur.

- **LE PIÈGE**
  Il travaille à sa table pour être sûr de bien faire, et c'est précisément là qu'il ne peut rien apprendre. La matière première de ce métier, ce sont les êtres humains, et ils ne sont pas dans ton carnet. Ils sont dehors.

- **LE RENVERSEMENT**
  Ce n'est pas un boulot, c'est un régime de vie.
  Tu observes en continu -les autres et toi-même- et tu notes, pour remplir un réservoir dans lequel tu puiseras pendant vingt ans. L'entraînement : tu prends un élément de ton personnage et tu le vis dans ta vraie vie, jusqu'à ce que ton corps le fasse sans toi.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu n'as pas appris à conduire avec le code de la route. Tu as compris le code en trois semaines, et il t'a fallu des mois derrière un volant pour que ta main trouve le levier sans que tu y penses. Personne n'a jamais appris à nager dans un livre. Et personne n'a jamais su comment un homme ment au téléphone sans avoir écouté un homme mentir au téléphone.

- **LA RÈGLE**
  Une discipline de vie : observer les autres, l'environnement et soi-même. Et noircir des carnets de ses observations. 95 % d'entre elles ne te serviront peut-être jamais, mais sait-on jamais. Note. Tout.

- **LA MÉTHODE**
  Une mission d'observation par semaine -cette semaine les mains, la suivante les démarches, la suivante la manière dont un adulte parle à un enfant en public. Trois lignes par jour

minimum dans le carnet. Mais ne vois pas ça comme un devoir, vois ça comme un défi, un plaisir, une gymnastique de l'esprit. Et en parallèle, un élément du personnage porté 24h/24. Garde la limite en tête : ce n'est pas une invitation à te faire du mal ni à moquer ton prochain, on peut jouer très juste en ayant très bien dormi et en respectant les gens qui n'ont rien demandé.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Être acteur, ce n'est pas un boulot de 9h à 17h, c'est un regard qu'on pose sur la vie. 24/24.

**LE CONCEPT**

C'est le titre du livre, donc c'est le chapitre le plus important, et pourtant c'est celui qui contient le moins de technique.
Parce qu'il ne parle pas d'un outil. Il parle d'une philosophie de vie.

Relis la phrase d'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**

Quel est le mot qu'elle utilise en premier ?
*Malédiction.*
Elle ne dit pas « *la chance d'un acteur* ». Elle ne dit pas « l*a beauté de ce métier* ». Elle dit *malédiction,* et elle a raison, parce qu'elle est en train d'annoncer à ses élèves quelque chose qu'ils n'ont pas envie d'entendre : ce truc-là ne s'arrête jamais. Il n'y a pas de diplôme. Il n'y a pas de

moment où tu sauras. Pas de moment où tu pourras réellement mettre OFF.
Un plombier finit son apprentissage. Un chirurgien finit son internat. Toi, non. Tu auras soixante-quinze ans et tu seras encore en train d'apprendre et d'observer -souviens-toi de Stanislavski au chapitre 3, qui recommençait tout à cet âge-là.
Et puis regarde la fin de la phrase, parce que c'est là qu'est la mécanique.

*Le carburant.*

Ton imagination est un moteur. Le chapitre 4 t'a dit qu'elle est infinie, contrairement à ta mémoire, et c'est vrai. Mais un moteur ne fabrique pas son essence. Il la brûle.
Alors le jour où on te demande de jouer un homme de cinquante ans qui apprend qu'il est ruiné, tu vas mettre ton imagination sur ON. Et il va se passer l'une de ces deux choses.

- Soit le réservoir est plein, et ça part tout de suite. Parce que tu as vu, un jour, dans une agence bancaire, un type recevoir une nouvelle et regarder ses mains pendant huit secondes. Parce que tu as noté, un soir, la manière dont ton oncle a dit « *c'est pas grave* » en changeant de sujet. Tu ne cherchais rien de particulier ce jour-là. Tu as juste observé, et tu as noté.
  Par exemple, dans Le Loup De Wall Street, réalisé par Martin Scorsese, Di Caprio a trouvé la manière qu'il aurait de jouer son personnage de Jordan Belfort défoncé aux Quaaludes, en tapant sur internet « homme le plus bourré du monde ». La vidéo qu'il a trouvée est celle d'un homme dans une épicerie de nuit, qui fait tout pour prendre un énième pack de bière alors qu'il tombe littéralement d'ivresse. Di Caprio l'a décrit comme ça : « on sent que le type a un objectif. Sa tête lui dit : va par là. Mais son corps veut pas. » L'interprétation de Di Caprio dans le film est extraordinaire. Donc même les plus grands ne laissent jamais leur sens de l'observation, de la curiosité, sur OFF.

- Soit le réservoir est vide, et tu vas jouer ce que tu as vu à la télé. Ça s'entend en trois secondes, et ça ressemble toujours à quelque chose qu'on a déjà vu, parce que c'est le cas.
  Et personne parlera de toi dans son bouquin sur le jeu de l'acteur.

Voilà pourquoi ce métier se pratique 24h/24.
Un musicien entend de la musique partout. Ou presque. Demande à Orelsan s'il a pas un carnet.
Un peintre voit un tableau partout. Ou presque. Demande à Van Gogh s'il notait pas ses idées.
Un acteur voit des scènes partout. Ou presque. Demande à Pacino s'il a pas des piles de carnets bourrés de notes chez lui.

Maintenant, les trois verbes d'Adler, dans sa citation. *« Cela veut dire qu'il lui faudra...*

- **PENSER**
  Ce métier consiste à comprendre des gens qui ne te ressemblent pas et à défendre des choix qu'on te contestera. Un acteur qui ne pense pas est un acteur qu'on dirige ; un acteur qui pense est quelqu'un avec qui on discute. Ce n'est pas la même carrière. Et penser, ça veut dire aussi te retourner sur toi-même : pourquoi cette scène-là te fait peur, pourquoi tu joues toujours le même type de personnage, pourquoi tu as coupé la parole à ton partenaire en répétition hier. Tu es ton propre instrument. Un musicien qui ne connaît pas son instrument joue mal.

- **LIRE**
  Et pas seulement du théâtre. Des romans, des faits divers, des biographies, de l'histoire, des choses qui ne te concernent pas. On te demandera un jour d'être quelqu'un qui a vécu une guerre, une dévotion, une misère, une époque. Tu ne peux pas t'y rendre. Un livre, si. La bibliothèque d'un véritable acteur regroupe tout un tas de livres sur des sujets bien différents.

Quiconque s'est déjà tenu devant la bibliothèque d'un acteur s'en rappelle : il y a de tout dedans.

- **OBSERVER**
  Ta matière première marche dans la rue, fait la queue à la boulangerie, s'engueule dans les trains. Elle est gratuite et elle est partout.

Adler ne parle pas du tout de ce qu'on fait sur un plateau. Elle parle de ce qu'on fait le reste du temps. Alors mettons les choses au clair sur le mot « *passion* », parce qu'il est employé n'importe comment dans ce métier. Passionné, ça ne veut pas dire aimer être acteur. Tout le monde aime être acteur. Ça ne coûte rien d'aimer les applaudissements, les plateaux, l'idée qu'on se fait de la chose.

Passionné, ça veut dire que tu ne comptes pas tes heures parce que tu n'as pas l'impression d'en faire.
Prends deux élèves, même âge, même talent, même sérieux. Le premier travaille deux heures par jour à sa table, très bien, très rigoureusement, et le reste du temps il vit sa vie. Le second travaille une heure, et passe le reste de la journée à porter un détail de son personnage et à regarder les gens dans le métro.
Au bout de six mois, ou soyons plus honnêtes, au bout de 5 ans, il n'y a plus de comparaison possible.

Ce n'est pas une question de temps de travail. Le second n'a pas travaillé plus longtemps, et il ne s'est pas fait violence. Il a juste posé un regard différent sur des heures qu'il aurait passées de toute façon.
Il est allé trouver son carburant.
C'est ça, le 24/24.
Ce n'est pas ajouter du travail à ta journée.
C'est convertir ta journée en travail sans en retirer une minute à ta vie.

Reste le versant entraînement, et il est plus court à expliquer parce qu'il est plus simple.
Tu vis un élément du personnage dans ta vraie vie jusqu'à ce qu'il

devienne ton réglage par défaut. Une main, une démarche, un délai de réaction, un objet. Trois jours pour que ça cesse d'être conscient. Deux semaines pour que ce soit à toi.
Le corps n'apprend pas en comprenant. Il apprend en répétant. Tu peux comprendre parfaitement qu'un homme voûté regarde le sol, et rester droit comme un i pendant ta scène.

LES TROIS TYPES D'APPRENANTS
Je pars du principe qu'il y a trois types d'élèves. Certains appartiennent à une catégorie, d'autres à plusieurs, et enfin certains sont parfois l'un, parfois l'autre, en fonction des personnages. Rien n'est gravé dans la pierre.
L'être humain apprend de trois façons différentes, et ça n'a rien à voir avec l'intelligence. C'est neurologique, point barre.

1. LES INSTINCTIFS
Comme son nom l'indique, cette catégorie d'élèves jouent à l'instinct. Très peu de retenue, beaucoup de lâcher prise. Cela fait parfois de magnifiques performances. Mais ça a ses limites. Car peu habitué à aller loin de ce qu'ils ont l'habitude de faire.

2. LES ANALYTIQUES
John Cazale en est l'exemple typique. Décortique tout, tout le temps. Note tout, contredit tout. Leurs rôles sont toujours traités dans le soucis du détail. Mais attention à ce que la sur-analyse ne devienne pas contre-productive. À un moment donné, il faut se lancer.

3. LES PRAGMATIQUES
De Niro pour Taxi Driver, par exemple. Il aura besoin de conduire un vrai taxi New Yorkais la nuit pendant quelques mois pour comprendre ce que ça fait. Cela produit des interprétations plus vraies que nature. Mais la limite est ici facile à comprendre : et si tu dois jouer un tueur en série, tu vas faire quoi ? Tuer des gens pour voir ce que ça fait ?

N'oublie pas que chaque rôle se traite différemment. Parfois analytique, tu pourras ici être instinctif, ou au contraire il te faudra quelques

semaines de mise en situation, pragmatique, pour comprendre ce que ça fait d'être dans les chaussures de ton personnage.
Teste.
Tâtonne.
24.24

Le 24/24 n'est pas une invitation à te faire du mal.
Il existe toute une mythologie autour d'acteurs qui se sont détruits pour un rôle, et cette mythologie a fait beaucoup de dégâts chez les débutants, qui confondent l'intensité de la souffrance avec la qualité du travail. Ce n'est pas parce que tu as souffert que c'est bon. On peut jouer très juste en ayant très bien dormi.
Ne plus manger pendant trois semaines, refuser de parler à ta famille, rester « *dans le personnage* » sur un plateau au point de pourrir le travail de trente personnes, ce n'est pas forcément nécessaire, et peut s'avérer être terriblement démonstratif pour rien.

Un dernier avertissement, parce que je me suis juré d'être honnête. Un regard qui ne s'éteint jamais, ça fatigue.
Il t'arrivera de ne plus réussir à regarder un film sans compter les plans, d'écouter une engueulade dans un restaurant en pensant « *voilà comment on dit ça* », de te surprendre à observer quelqu'un que tu aimes au lieu de l'écouter.
C'est le prix. Il est réel, et il vaut la peine d'être payé -mais paie-le en connaissance de cause, et autorise-toi des jours où tu ne regardes rien du tout. Du moins, tu essaies. Trouve-toi une activité qui te fait penser à rien. Du sport. De la musique. Des jeux vidéos. Une sortie entre amis. Peu importe. Mais il faut que tu en aies une. Les périodes de repos sont tout aussi importantes que les périodes de travail. N'importe quel sportif te le dira.

## L'EXEMPLE ROBERT DE NIRO

J'en parlais plus haut. Pour *Taxi Driver*, De Niro passe une licence de chauffeur de taxi à New York.
Pas symboliquement. Le gars est allé au bout du projet.

Il obtient le papier, il prend un vrai véhicule, et il fait des nuits, pendant plusieurs semaines, en travaillant en journée sur un autre film.
Imagine trois secondes le sérieux du type. L'implication pour son métier.

Ce qu'il en dit est très simple, et beaucoup moins mystique que la légende qu'on en a faite : il n'y avait pas d'autre manière de savoir ce que c'était.
Regarde ce qu'il est allé chercher.
Pas de l'émotion. Pas de la souffrance.
Du carburant.
Des informations que personne ne peut inventer à sa table : ce que ça fait aux reins de rester assis huit heures, la manière dont on regarde dans le rétroviseur, le fait que les clients parlent devant toi comme si tu n'existais pas, la ville à 4h du matin, la méfiance vis-à-vis des gens ivres mais qui te disent qu'ils ne le sont pas, et qui vont vomir entre les sièges à un feu rouge, le silence entre deux courses.
Et il raconte aussi ce détail : un jour, un client monte, le reconnaît -il venait d'avoir un Oscar- et n'arrive pas à croire ce qu'il voit. Puis il hausse les épaules et se remet à parler d'autre chose, en se disant que le métier d'acteur est décidément instable.

Voilà le 24/24 en une image.
Un homme qui a déjà tout obtenu, et qui conduit un taxi la nuit parce qu'il ne sait pas encore ce que ça fait.
Il aurait pu s'en passer. Personne ne le lui avait demandé, personne ne l'aurait su, et il avait déjà la carrière.
C'est très exactement pour ça que c'est un exemple de passion et pas de méthode.

## L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je fais travailler à mes élèves.

> **BIZUT**
> *Le personnage lève les yeux, à contrecoeur, de son classeur. Elle a un regard glaçant, froid, pénétrant. Elle a un débit sûr, rapide. Si c'était une arme, ce serait un scalpel.*

Ecoute moi bien, blaireau prépubère. Et je conseille à tes copains derrière toi d'ouvrir grand leurs oreilles aussi, parce que ça vous concerne tous les quatre.
Je suis pas comme n'importe quelle première année que vous verrez ici. Je connais les chiffres du taux de réussite, et je compte bien faire partie des 15% qui réussissent leur première année.
Dans ma famille, on est tous médecins. Mon père, ma mère, mes frères, et avant tous ceux là, mes grands parents et arrière grands parents l'étaient aussi.
Donc autant vous dire que j'ai pas de temps à perdre avec vos absurdités de bizutage et de « *qui-boira-le-plus-de-tequila-paf-avant-de-tomber-ivre-mort-sous-les-roues-d'un-camion*. »
Défronce les sourcils, défronce les sourcils. Je sens la déception dans ton regard déjà bien trop alcoolisée, mais je vais te le répéter : votre bizutage débile, ce sera sans moi.
Je vais rapidement me perdre dans les détails d'une explication du pourquoi du comment c'est un non catégorique, explication que t'auras certainement oublié avant même de lever ton petit cul boutonneux de ce tabouret, et que tu ne chercheras même pas à interrompre parce qu'étant déjà bien trop bourré pour avancer le moindre contre-argument, mais pour ta gouverne, sache que le concept même du bizutage me pose grand problème, je méprise le procédé au moins autant que tu sembles mépriser les bienfaits du déodorant. Pour te la faire courte, je pars du principe que j'ai pas besoin de me mettre en sous-vêtements par moins 12 degrés pour essayer désespérément d'être acceptée parmi vous ou pas. Parce que très franchement, que vous m'acceptiez ou pas dans votre communauté, je m'en contre-carre comme de ma première dent de lait.
A la base, une question de principe, d'ailleurs : c'est extrêmement conformiste que de se plier à ce genre de conneries, donc ça irait contre mes valeurs, d'une part -j'ai horreur du conformisme comme toi t'as horreur des lotions anti-

acnéiques, apparemment- et d'autre part, c'est terriblement hypocrite de votre part que de nous faire faire ça, parce qu'on sait tous qu'en école de médecine, la compétition fait rage. Donc vous avouerez que c'est assez ironique de votre part que de faire semblant de nous intégrer via ce genre de rituel aussi débile que dégradant quand derrière, tout au long d'une année réputée comme étant la plus difficile de toutes, vous allez tout faire pour qu'on échoue.
Tiens, ça aussi, je vais rapidement faire une parenthèse, mais voilà encore une chose derrière laquelle je me rangerai pas avec vous. Cette absence de solidarité entre étudiants, cette fâcheuse tendance à se comporter comme un rat d'égoût avec ses supposés camarades de classe parce que beaucoup d'appelés pour peu d'élus. Chose dont tu m'as menacée en ce début de conversation, s'il faut te le rappeler. Tu as dit texto « si tu participes pas, on t'aidera pas ». Tu m'auras pas aidé de toutes façons, me prends pas pour une idiote.
Donc non, vous me verrez jamais faire ce genre de choses mesquines non plus.
Si n'importe lequel d'entre eux a besoin d'aide pour ses concours, je serai là pour l'aider. Parce que j'ai assez confiance en moi pour ne pas garder jalousement mes cours, de peur que les autres réussissent. J'ai pas besoin de faire ça. Je sais que je vais la réussir cette première année.
Tout ça pour dire.
Peu importe que je vous plaise ou pas en buvant votre tequila bon marché, en portant des perruques et en me mettant une plume dans le derche. Peu importe que vous m'acceptiez, parce que je compte bien aller au bout de ces 13 années d'études qui m'attendent.
Je te sens sceptique. Je sais pas si c'est le fond ou la forme qui te fait tiquer.
Alors dans le doute, ce que tu peux faire, c'est de reprendre ce serre tête en forme de bite que tu m'ordonnais de mettre sur la tête, et d'aller plutôt le proposer à ta mère.
Parce que comme à première vue, elle a enfanté un trou de

balle, ça devrait pas trop la dépayser.

J'ai donné ce texte à un élève qui n'avait absolument rien de ce personnage.

RIEN.

Pas le vocabulaire, pas la construction de phrase, pas le rapport aux autres. Quelqu'un d'aimable, d'arrangeant, qui cherche l'accord plutôt que le conflit et qui n'aurait jamais dit à quelqu'un que son problème d'hygiène se voit. Le sarcasme, il ne le pratiquait pas. La provocation encore moins. Et le non-conformisme, il n'avait juste pas le mode d'emploi.
Il l'a lu, il l'a compris parfaitement, il l'a travaillé sérieusement.
Et à la table, tout était juste. Sur scène, rien.

Ce qui sortait, c'était un garçon gentil qui prononce des méchancetés. On entendait chaque insulte arriver de loin, posée avec des pincettes, avec ce petit décalage qu'ont les gens qui répètent une phrase entendue ailleurs.
Et il n'y avait pas de solution à la table. Aucune. On peut expliquer le sarcasme pendant six heures : c'est un rythme, un tranchant, une manière de penser vite et aiguisé, une manière de sortir la phrase avant que l'autre ait le temps de s'en protéger. Ça ne s'explique pas, ça se pratique.

Alors il l'a pratiqué. Deux semaines. Partout.
Il est allé vivre avec ce personnage dans sa vraie vie. Il a parlé comme lui, il a construit ses phrases comme lui, il a répondu comme lui. Il a arrêté d'être arrangeant. Il a arrêté de chercher l'accord. Quand quelqu'un lui disait une bêtise, il ne laissait plus passer.

Et il s'est donné une seule limite, qui vaut pour toi et pour tout ce que tu feras en 24/24, et dont j'ai déjà parlé, mais je n'en parlerai jamais assez : ne heurter personne.

- Avec les inconnus, il gardait la forme du personnage et il retirait

la cible. Le débit, le tranchant, la construction, l'absence de politesse préventive : oui. Mais il se contentait de le penser. Il ne le formulait pas. Ainsi, il s'épargnait d'être désobligeant envers quelqu'un qui n'avait rien demandé.

- Avec ses amis, il faisait ce qu'il voulait : parce qu'il les avait prévenus. Il leur avait dit : je travaille un rôle pendant deux semaines, je vais être insupportable, ne le prenez pas pour vous. Ses amis lui ont donné le change. Ils l'ont vanné, ils lui ont tenu tête. Et c'est comme ça qu'il a appris ce qu'aucun carnet ne lui aurait appris -non pas à dire des vacheries, mais à en recevoir sans se décomposer. À rester froid quand ça revient. À devenir un sniper. Ce qui est très exactement ce que fait ce personnage face à quatre types alcoolisés.

Il m'a raconté que les trois premiers jours ont été affreux. Il s'entendait, il se trouvait odieux, il s'excusait après coup.
Au bout d'une semaine, il ne s'excusait plus.
Au bout de dix jours, ça venait avant qu'il y pense, et il a commencé à trouver ça reposant, ce qui l'a un peu inquiété.
Ce qu'il aimait là-dedans, c'était l'adrénaline que ça procurait. Franchir la ligne, et voir si ça va rompre. S'il va y avoir confrontation physique. De la testostérone testée en live chez son interlocuteur.
Il est passé à la fin de la deuxième semaine.

Et voilà ce que j'ai vu : il ne forçait rien. Il envoyait balayette verbale sur balayette verbale, comme si c'était un slalom géant.
Il n'avait pas appris à jouer le sarcasme.
Il avait passé deux semaines à en être capable, et il lui suffisait de parler.

Retiens ça :

- Ce qui lui manquait ne s'apprenait pas à une table.
  Le sarcasme est un rythme et une audace, c'est-à-dire deux choses qui vivent dans le corps. Aucune quantité de compréhension ne les installe.

- La limite portait sur les gens, jamais sur le travail.
  Il ne s'est pas édulcoré. Il a choisi ses cibles, il a prévenu ceux qui pouvaient encaisser, et il a retiré le tranchant de la lame pour tous les autres. C'est comme ça qu'on pratique le 24/24 dans une vie d'adulte, avec des collègues, une famille et un boulanger.

- Il a éteint.
  Deux semaines, puis la scène, puis terminé. Il n'est pas resté sarcastique par confort - et il aurait pu, il m'a dit que ça avait ses avantages. Le OFF du chapitre 13 ne concerne pas que les soirs de représentation : il concerne aussi les personnages qu'on a un peu trop aimé porter.

Tu portes le personnage. Il ne te porte pas.

**L'EXERCICE**

Une semaine. Deux missions d'observation.

**PREMIER TEMPS:** LES DEUX MISSIONS D'OBSERVATION
Je te mets ici des pistes, mais rien ne t'empêche de te construire les tiennes.

- Mission 1 : comment les adultes s'adressent aux enfants qui ne sont pas les leurs.
  Dans un supermarché, dans un parc, dans un bus, à la sortie d'une école. Regarde qui s'accroupit et qui reste debout. Qui parle plus fort, qui parle plus doucement. Qui parle à l'enfant, et qui parle en réalité aux adultes présents pour montrer comment il parle aux enfants.

- Mission 2 : les gens qui veulent avoir le dernier mot dans une conversation
  Parmi tes amis, ou à la terrasse d'un café, dans un groupe ou

chez deux individus qui discutent, détermine si l'un d'entre eux veut avoir le dernier mot, et comment il s'y prend, où va son regard, comment il tourne ses phrases, comment il se comporte quand il y parvient. Encore une fois, tu n'es pas ici pour moquer ce groupe. Peu importe de quoi ils parlent, c'est pas le sujet. Cherche qui veut clore les débats, qui veut ses moments « and the winner is ».

Ton proviseur a attendu vingt minutes dans un bâtiment vide, il a un enfant à protéger, et il est hors de question qu'il n'ait pas le dernier mot dans cette conversation. Tu vas trouver dans la rue, cette semaine, plus de matière sur ces domaines-là que dans n'importe quel livre -y compris celui-ci.
Note des faits, pas des impressions. Ce que tu as vu, pas ce que tu en as pensé.

**DEUXIÈME TEMPS:** CHOISIS TON ÉLÉMENT DU PERSONNAGE QUE TU VAS PORTER 24.24
Un seul, tiré de tes quatre points cardinaux. Concret, pas psychologique. Par exemple :

- Ne jamais monter le volume.
  Quoi qu'il arrive, où que tu sois, dans le bruit, dans une dispute, au téléphone. Si on ne t'entend pas, tu attends. Tu ne redis pas plus fort.

- Ne jamais répéter.
  Une fois, et une seule.

**TROISIÈME TEMPS:** L'OBJET
Trouve un objet du proviseur et porte-le sur toi toute la semaine.
Une paire de chaussures, une chemise fermée jusqu'en haut, une montre lourde, un stylo précis dans une poche intérieure, un trousseau de clés d'établissement, un tatouage que tu auras fait toi (ou un qui se colle sur la peau que l'on trouve dans le commerce, ou si tu as les moyens, un fait à l'henné).

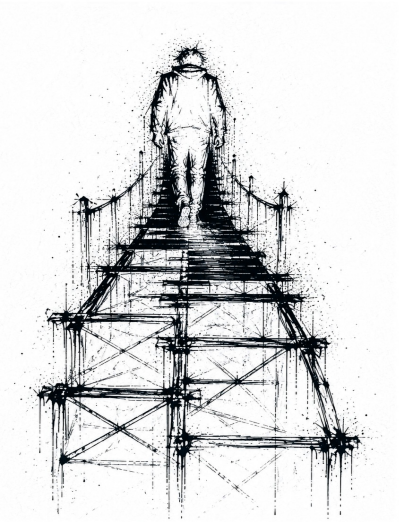
Cela dit, la règle d'or : ne va pas dépenser un argent que tu n'as pas forcément. Ton imagination est là pour ça. Une montre qui vaut en réalité 10€ peut en valoir dans ta tête 40 000.

Quoi qu'il en soit, peu importe l'objet, en demeure tout de même une condition : il doit modifier quelque chose dans ton corps. Un objet qui ne change ni ta démarche, ni ta posture, ni ta façon de te comporter ne sert à rien.

**QUATRIÈME TEMPS:** LE BILAN
Pose-toi ces questions (ou d'autres).
Qu'est-ce qui est devenu automatique et que je ne remarque plus ?
Qu'est-ce que les gens ont fait différemment avec moi cette semaine ?
Et celle-ci, qui n'a rien à voir avec le proviseur : qu'est-ce que j'ai appris sur moi ?

**EN CONCLUSION**
Prends l'habitude de faire ça, d'observer 24.24, et tu verras que plus jamais tu ne manqueras de carburant.

# 4. ÉCOUTER



# LE PONT DE LA PENSÉE

*"Ce que vous faites ne dépend pas de vous.*
*Ça dépend de l'autre."*
Sanford **Meisner**

- **LE CONSTAT**
  Regarde un acteur débutant pendant qu'il ne parle pas, pendant que son partenaire dit sa réplique. Il ne se passe rien. Le visage est neutre, poli, disponible. Il attend son tour, ce que l'on appelle un « top texte » : le dernier mot de son partenaire, afin de pouvoir dire sa réplique suivante.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'il a mémorisé la scène comme une partition avec des repères. « *Quand il dit ça, c'est là que j'enchaîne.* » Il ne vit pas une conversation, il surveille un top départ.

- **LE DANGER**
  Ses silences sont morts -or un silence n'est pas un blanc, c'est un endroit où il se passe énormément de choses. Et plus grave : sa réplique n'est causée par rien, elle tombe du ciel. Dans une conversation, chaque phrase naît de la précédente ; enlève le chaînon, tout devient artificiel.

- **LE PIÈGE**
  Conscient de son vide, il se met à « *faire des choses* » en écoutant. Il hoche la tête, il fronce les sourcils, il réagit visiblement. Il montre l'écoute au lieu d'écouter vraiment. Il se demande quoi faire de ses mains, de son corps. En cherchant à combler le vide, il le rend gênant.

- **LE RENVERSEMENT**

Dans la vie, il n'y a jamais de silence. Ta tête parle en permanence, du réveil au coucher. Et cette pensée se construit au fur et à mesure : tu ne sais pas maintenant ce que tu penseras dans dix secondes. C'est ça, LE PONT DE LA PENSÉE : un pont que des milliers d'ouvriers construisent sous tes pieds à mesure que tu avances, et qui relie l'avant de la scène à l'après.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Fais un test. Ferme les yeux et arrête de penser. Complètement. Tu vas d'abord penser au fait d'essayer d'arrêter, puis au fait que tu penses au fait d'essayer d'arrêter. Personne n'y arrive, sauf ceux qui méditent depuis des années, et encore. Tu viens de démontrer tout seul qu'un être humain éveillé pense sans interruption. Ton personnage aussi.

- **LA RÈGLE**
  Le pont n'est pas le tien, c'est celui du personnage. Ses pensées à lui, avec ses quatre points cardinaux, son vocabulaire, son rythme. Si tu penses « *est-ce que je suis bien* », c'est ton pont à toi, et le public le voit.

- **LA MÉTHODE**
  D'abord, à la table, écris le monologue intérieur de ton personnage pendant les répliques des autres et pendant les tiennes. Puis, une fois que tu joues la scène et que tout ça est déjà en toi, que tu as compris comment pensait ton personnage, laisse-toi disponible à avoir les pensées qui te viennent en tant que personnage. Peut-être seras-tu ailleurs dans ta tête, tu penseras à autre chose en tant que personnage. Mais tu penseras pour de bon. C'est ça la clé.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Un acteur qui ne pense pas en tant que personnage ne joue rien. Il est un automate.

**LE CONCEPT**

Dans les années 1920, un cinéaste soviétique, Lev Koulechov, prend un plan d'un acteur au visage parfaitement neutre. Un seul plan, toujours le même. Et il le monte trois fois, en alternance avec trois images différentes : une assiette de soupe, un cercueil, une jeune femme.
Puis il montre le résultat à des spectateurs.
Tous s'extasient sur la performance de l'acteur. Ils le voient affamé devant la soupe. Ils le voient accablé de chagrin devant le cercueil. Ils le voient plein de tendresse devant la jeune femme.
Le plan est rigoureusement identique. L'acteur n'a rien fait, rien joué, rien exprimé. C'est le spectateur qui a fabriqué l'émotion.
On tire souvent de cette expérience une conclusion paresseuse : que l'acteur ne servirait à rien et que tout serait dans le montage.

Ce n'est pas ce que je t'en fais tirer.
Ce que ça démontre, c'est que le spectateur passe son temps à se demander ce que tu penses, et qu'il finira toujours par répondre à cette question, avec ou sans ton aide.
Donc autant que ce soit toi qui décides de la réponse.
Un acteur qui pense « *est-ce que je suis bien* » pendant que son partenaire lui parle transmet exactement ça, et le spectateur le reçoit sans savoir le nommer : ça sonne faux, il ne sait pas pourquoi.
Un acteur qui pense « *il est en train de me mentir et je vais le laisser continuer pour voir jusqu'où il va* » transmet ça, sans bouger un sourcil.
D'où la seule règle qui compte : ne joue pas l'écoute, pense.

Deux mises en garde :

- Le pont doit être écrit dans sa langue à lui.
  Pas dans la tienne. Un proviseur de cinquante ans ne pense pas avec ton vocabulaire ni à ton rythme. Ses pensées sont plus lentes, ou plus rapides, plus construites, ou plus hachées. Le pont de la pensée est le prolongement direct des quatre points cardinaux.

- Le pont doit relier.

C'est un pont, pas une île. Chaque réplique que tu dis doit être causée par la pensée qui vient de traverser ton personnage, et cette pensée doit être causée par ce que l'autre vient de dire. Si tu remontes la chaîne et qu'il te manque un maillon, la scène décroche à cet endroit précis. Toujours.

## L'ÉOUTE A DEUX CÔTÉS : PILE ET FACE

L'écoute a deux faces, comme une pièce de monnaie, et tout le monde n'en travaille qu'une.

- Côté pile : l'écoute externe
  C'est la moitié que tout le monde comprend : j'entends ce que dit mon partenaire et ce qu'il fait. Sa phrase, son ton, son rythme, ce qu'il fait de son corps, ce qu'il a changé par rapport à hier. J'entends aussi mon environnement, le fait qu'il pleut, que le serveur met du temps à arriver, que la clim' est trop forte, que je vais attraper froid.

- Côté face : l'écoute interne
  C'est la moitié que personne ne travaille : qu'est-ce que ça me fait ce que je fais, ce que je dis ? Parfois on dit une bêtise dans la vie, et on s'en veut, parfois on démontre sans le vouloir du désintérêt, et on s'en rend compte. Parfois on pleure, alors qu'on ne le voulait pas, et on essaie de le dissimuler.

## L'EXEMPLE JENNIFER JASON LEIGH

*Les Huit Salopards*, 2015. Quentin Tarantino.
Une masterclass.
La séquence d'ouverture. Une diligence dans la neige du Wyoming, un chasseur de primes qui en croise un autre, et une longue conversation entre hommes. Ça dure une dizaine de minutes.
Dans cette diligence, il y a une femme. Daisy Domergue, jouée par Jennifer Jason Leigh. Elle est enchaînée par le poignet à l'homme qui la ramène pour la faire pendre.

Sors ton chronomètre et compte ses répliques.
Il n'y en a presque pas. Sur dix minutes de scène, elle prend la parole quelques secondes. Le reste du temps, deux hommes discutent au-dessus d'elle, décident de ce qui va se passer, parlent d'elle à la troisième personne -et elle est là, assise, enchaînée, le visage déjà amoché.
Et pourtant, tu ne regardes qu'elle.

C'est même embêtant pour la scène, tellement tu ne regardes qu'elle. Il y a deux acteurs formidables qui se donnent la réplique, et ton œil revient toutes les trois secondes sur cette femme qui ne dit rien.
Pourquoi ? Parce qu'elle captivante.
Pourquoi ? Parce qu'elle pense.
Pas « *parce qu'elle a une présence* ». Pas « *parce qu'elle a un visage intéressant et amoché* ». Elle pense, en permanence, des choses précises, et ça se voit.

Regarde ce qui se passe sur son visage quand le personnage de Kurt Russell lui met un énorme coup de coude dans les chicots. Le visage en sang, elle regarde Samuel L. Jackson qui se moque d'elle, et en trois secondes, par la simple force de son regard, elle lui fait supprimer son rire moqueur.
Son pont de la pensée à ce moment-là est très certainement terriblement violent. Elle sait qu'elle obtiendra vengeance rapidement , notamment vis-à-vis d'un Noir qu'elle méprise. N'oublions pas que son personnage, propre à cette époque très sombre des États-Unis, est foncièrement raciste.

Elle sait en effet que son frère, chef de gang, ne va pas tarder à venir la libérer. Donc elle ne commente pas, elle ne réagit pas ostensiblement, elle ne fait pas de mimiques.
Elle calcule. Et elle pense très probablement : « *toi, on va t'écorcher vif.* »

Et le spectateur, qui ne sait rien de tout ça, reçoit une seule chose, très nette : cette femme a du cran, du caractère, et une certaine folie. Mais

elle n'est pas folle. Elle est sereine.

C'est un pont de la pensée de dix minutes, tenu sans texte.

Maintenant, deux choses à en tirer :

- Tu n'as pas besoin de répliques pour exister dans une scène. Tu as besoin de penser quelque chose de précis. C'est exactement l'inverse de ce que croient tous les débutants, qui comptent leurs lignes en recevant un scénario et qui en déduisent leur importance.

- Elle ne pense pas « *je suis méchante* » ni « *je veux faire peur* ». Elle pense des phrases, avec des mots, dans la langue de Daisy Domergue -c'est-à-dire une langue basse, méchante, raciste et psychopathe.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici une scène que je fais jouer souvent à mes élèves.

**ÇA VA PASSER**

*Le personnage, 23 ans, doit remonter le moral du petit frère de sa copine. Le petit frère a 15 ans, et vient de se faire larguer par sa propre petite copine.*
*Mais il ne sait pas trop comment s'y prendre.*

« Ça va passer ». Cette phrase elle me faisait péter un câble. C'est mon père qui me disait ça : « ça va passer ».
Je me faisais mal ? Ça va passer.
Je me cognais le front et on voyait l'os ? Ça va passer.
Je tombais d'un arbre pile sur le dos sur une racine ? Ça va passer.
Et ça, c'est quand j'étais gosse.

Quand j'ai grandi un peu, je me faisais larguer, et j'étais malheureux ? Ça va passer.
Je perdais mon boulot, et je m'inquiétais ? Ça va passer.
Pour mon père, tout allait passer.
Et pendant longtemps, je me suis dit « mais il est con ou quoi ? Tout peut pas passer comme ça. Il faut arrêter avec ces « ça va te passer ». Des fois, le problème est grave, et ça va pas passer ».
Bah si, en fait.
C'est lui qui avait raison.
A chaque fois que j'ai été triste, que je sentais que j'étais au plus bas, que je pouvais pas aller plus bas, plus bas, c'était le magma, bah il avait raison en fait. Je laissais faire le temps, et ça me passait. J'étais d'abord un peu moins triste. Puis moins triste. Puis presque plus triste. Puis plus triste du tout.
Je me faisais mal quelque part ? Je me pétais le genou, et je pouvais plus marcher ? Je laissais faire le temps, et ça me passait.
Donc il avait raison en fait.
Et c'est pareil pour les trucs positifs. Là, on pense toujours aux choses négatives dans ces cas là : tu te fais mal, tu te fais larguer, etc, mais ça vaut aussi pour le positif.
T'es heureux ? Bah profite en parce que ça va passer.
T'es bien en famille ? Bah profite en parce qu'un jour tu les auras plus et ça va passer.
Tout passera. Rien n'est immobile, en fait.
Mon père n'est jamais allé aussi loin dans l'explication, c'est moi qui ai extrapolé jusque là, mais il m'a donné la base de ce raisonnement.
Et c'est exactement ce que je dirai à mon fils. Comme mon père, qui puisqu'il avait vécu beaucoup plus que moi, puisqu'il était passé par exactement ou presque les mêmes choses par lesquelles j'étais passé et par lesquelles je passerai plus tard, puisqu'il avait déjà vécu tout ça, il pouvait sereinement me dire « t'inquiète fils, ça va passer ». Je dirai exactement pareil à mon fils : t'emballe pas fils, sèche ces larmes, ça va passer.
Ne pense pas que ton monde s'effondre parce que tu te fais

larguer. C'est pas grave, ça va passer.
Ne pense pas que t'es le maitre du monde parce que t'as réussi une petite chose. Calme toi. Sois heureux, profite en, mais n'en fais pas trop. Ça va passer. Ce qui monte redescend, ce qui est en haut ira en bas, ce qui est en bas remontera, tout change, tout évolue.
Calme toi. Prends la vie un pas après l'autre, et tu verras, ça va très bien se passer.

Ce texte contient un piège, et il est dans la didascalie.

*Mais il ne sait pas trop comment s'y prendre.*

Presque tous les élèves lisent cette ligne, la comprennent, hochent la tête -et la jouent en trois secondes. Un petit temps d'hésitation au début, une inspiration, et hop, le monologue démarre.
Autrement dit : ils illustrent le malaise au lieu de le vivre. Trois secondes de gêne, et ensuite un type parfaitement à l'aise qui délivre une belle leçon sur le temps qui passe.

J'ai eu un élève qui a fait autre chose.
Il est monté sur scène avec le camarade qui jouait le petit frère. Le gamin s'est assis, comme prévu.
Et il ne s'est rien passé pendant deux minutes.
Deux minutes.
Ce n'est pas une façon de parler : deux vraies minutes, dans une salle de cours où quinze personnes regardaient.
Il n'a pas dit un mot.
Il s'est approché, il s'est arrêté trop loin. Il a regardé la chambre imaginaire -les murs, les affaires du gamin, un truc par terre qu'il a failli ramasser et qu'il n'a pas ramassé. Il a fait un pas de plus. Il a ouvert la bouche une fois, et il n'en est rien sorti. Il a tourné un peu autour. Il s'est appuyé quelque part, puis il a changé d'avis et il s'est redressé.

Et pendant tout ce temps-là, on voyait exactement ce qu'il pensait.

*Je vais dire quoi ? Je sais pas faire ça, moi, bordel de merde. Je m'assois à côté ou pas ? Si je m'assois à côté c'est peut-être trop. Il a même pas levé la tête. Sa sœur m'a demandé de venir, il le sait, ça, qu'elle m'a demandé de venir ? Bon. Faut que je dise quelque chose. Pas ça. T'es con, il va mal le prendre. Pas ça non plus. Il va le prendre plus mal encore. (...)*

Ce n'étaient pas des états d'âme. C'étaient des phrases, précises, dans la langue d'un type de vingt-trois ans qui n'a jamais fait ça de sa vie.
Et quand il a fini par parler, on sentait qu'il avait trouvé, en tant que personnage, la voie qu'il lui fallait emprunter pour remplir sa mission : remonter le moral du garçon.

Parce que ce n'était plus une belle réplique d'ouverture. C'était la seule chose qu'il avait trouvée en deux minutes de recherche. Il ne commence pas par là parce que c'est joli. Il commence par là parce qu'après avoir tourné en rond, il s'est souvenu de la seule personne qui lui a jamais dit un truc utile dans ces cas-là : son père.

Et tout le monologue a changé de nature. Ce n'était plus une leçon de philosophie. C'était quelqu'un qui bricole, avec ce qu'il a, en cherchant en direct, en s'entendant parler et en se demandant si ça marche.

Maintenant, les trois choses que ce cas t'apprend, et elles valent pour n'importe quelle scène :

- Le pont commence avant le texte.
  Il n'a pas rempli deux minutes de silence : il a construit, en live, deux minutes de pensée *spontanée* (le mot est important) dont sa première réplique est la conséquence. Ce n'était pas du temps mort, c'était un raisonnement -et c'est précisément la différence entre attendre et penser.`

- Ses pensées avaient une direction.
  Il ne pensait pas « *je suis mal à l'aise* ». Il cherchait comment remonter le moral de ce gamin. Son pilier 6, son intention,

traduite par un verbe, était allumé pendant tout le silence. Un pont de la pensée sans intention derrière, c'est une rêverie ; avec une intention, c'est quelqu'un qui cherche un angle d'attaque.

- Et le malaise n'était pas joué.
  Il en était la conséquence. Il ne cherchait pas à avoir l'air gêné : il cherchait vraiment quoi dire, il ne trouvait vraiment pas, et la gêne est arrivée toute seule. Tu reconnais le chapitre 4 -on ne joue pas le symptôme, on joue la cause.

Deux minutes de silence sur une scène, c'est très long. Beaucoup plus long que tu ne l'imagines. Il faut du cran pour tenir ça devant quinze personnes, et la plupart des acteurs coupent au bout de dix secondes parce qu'ils pensent que la salle attend, que la salle s'ennuie. Ce qui est parfaitement faux. Un acteur qui pense sur scène sera toujours captivant. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est Stanislavski.

**L'EXERCICE**

Tu vas écrire le pont de la pensée du proviseur.
Et tu vas t'apercevoir d'une chose : dans cette scène, il parle énormément, et il y a pourtant un nombre considérable d'endroits où il se tait.

**PREMIER TEMPS:** REPÈRE LES SILENCES
Relis la scène en surlignant tout ce qui n'est pas ta réplique : ce que dit le parent, et surtout les indications de temps.

- Les vingt minutes d'avant
  Le pont commence avant la scène. À 18h00 il est seul, à 18h19 la porte s'ouvre. Ce sont dix-neuf minutes de pensée ininterrompue, et la première réplique en sort.

- Marqueur (9)
  Le temps juste avant qu'il lève la tête.

- Le silence du parent qui ne dit soudain plus rien alors que le proviseur vient de le menacer de briser sa tête contre le coin du bureau.

- Marqueur (14)
  Le grand temps après le « Hmmm ». C'est le pivot de la scène.

- Marqueur (24)
  Le temps après « je suis désolé ».

- Le silence du parent, ou son regard, son attitude, quand le proviseur le menace de le gifler jusqu'au sang, et comment il réagit quand il le répète plusieurs fois. Exprès.

**DEUXIÈME TEMPS:** ÉCRIS
Pour chacun de ces endroits, écris les pensées du proviseur. Mot pour mot. Comme on se les dit dans sa tête, avec ses mots à lui.

Trois règles :

- Sa langue, pas la tienne
  Cet homme cite trois poètes et s'offusque d'une syntaxe. Il ne pense pas comme toi.

- Des phrases, pas des états.
  « *Il est agacé* » n'est pas une pensée. « *Il vient de me dire "wesh" dans mon bureau, l'espèce d'enfoiré mal élevé, j'ai très envie de lui coincer la tête dans un étau et de serrer fort, mais je peux pas le faire, ma déontologie me l'interdit, mais c'est ce que j'aurais fait dans mes fonctions précédentes, ou je lui aurais coupé la langue, tiens, on dit moins de conneries quand on a plus de langue* » en est une.

- Ça doit relier.
  Chaque pensée est causée par ce que le parent vient de dire, et

cause ce que le proviseur va dire ensuite.

**TROISIÈME TEMPS:** LAISSER FAIRE L'INSTINCT
Maintenant que ces pensées sont couchées sur le papier. Laisse les t'imprégner. Ce sont tes pensées. Elles sont logiques. Dans aucun monde, toi, personnage de proviseur, tu n'aurais pensé autre chose. C'est un de tes quatre points cardinaux. Tu penses de cette manière. C'est ton Nord à toi. Point.

**LE 24.24.**
Cette semaine, dans le métro, dans les files d'attente, au restaurant, tu vas faire une chose et une seule.
Tu regardes les gens qui écoutent.
Pas ceux qui parlent, ceux qui écoutent.
Et tu essaies de deviner ce qu'ils pensent.

# LE MONOLOGUE PAR DÉFAUT

*"Je ne pense jamais en monologue.*
*Je pense en conversation.*
*Avec moi-même, avec la pièce, avec l'air."*
Anthony **Hopkins**

- **LE CONSTAT**
  Donne un monologue à un acteur débutant. La première chose qu'il fait, avant même de lire, c'est compter. Vingt-huit lignes. Quatre minutes trente. Seul en scène. Et à partir de cette seconde-là, il ne travaille plus un texte : il travaille un obstacle.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'un long bloc de texte fait peur, et que la peur produit toujours le même réflexe : planifier. Alors il calcule tout. Ici je monte, là je ralentis, là je fais un temps, là je m'assois. Il prépare son tracé virage par virage, comme un pilote de Formule 1 qui visualise son circuit avant le départ.

- **LE DANGER**
  Pour un pilote, cette méthode est parfaite. Pour un acteur, elle est mortelle, parce qu'un circuit ne change pas alors qu'une pensée se construit en direct, en spontané. Trop de planification tue le pont de la pensée : l'acteur ne découvre plus rien, il exécute un plan, et ça s'entend.

- **LE PIÈGE**
  Il planifie pour ne pas perdre le fil. C'est la planification qui lui fera perdre le fil, parce qu'un plan mémorisé se casse au

premier imprévu et qu'il n'y a rien en dessous pour rattraper. Alors qu'un homme qui sait ce qu'il veut dire ne perd jamais le fil : il change de mots et il continue.

- **LE RENVERSEMENT**
  Un monologue n'est un monologue que parce que personne ne t'a coupé. Si on te coupait, ça deviendrait un dialogue, instantanément. Donc c'est un monologue PAR DÉFAUT. Et tu en fais tous les jours sans le savoir : quand tu racontes le dernier film que tu as vu, quand tu expliques pourquoi tu es en retard, quand tu défends une idée à table.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Hier, tu as raconté quelque chose à quelqu'un pendant deux minutes sans être interrompu. Tu ne t'es pas dit « *attention, monologue* ». Tu savais une seule chose : ce que tu voulais lui faire comprendre. Le COMMENT, tu l'as découvert en parlant, et tu t'es ajusté à mesure que tu t'entendais.

- **LA RÈGLE**
  Ne découpe jamais un monologue en phrases, découpe-le en idées. Une idée s'arrête là où la pensée change de direction. Et à chaque virage, une seule question : qu'est-ce qui vient de le faire tourner, pourquoi la route continue-t-elle, pourquoi est-ce que je continue de parler ?

- **LA MÉTHODE**
  Toute la préparation se fait en amont -comme le pilote qui revoit son tracé dans les paddocks, mais qui, sur le circuit, ne pense plus au tracé : il roule. Puis entraîne-toi à te faire couper. Demande à quelqu'un de t'interrompre n'importe quand en te demandant par exemple des précisions sur ton propos, en te faisant digresser, et reprends non pas là où tu t'étais arrêté, mais comme quelqu'un qui vient d'être interrompu. Un monologue capable d'encaisser une interruption est un monologue vivant.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Un monologue, c'est quelqu'un qui n'est pas au courant qu'il fait un monologue. Point.

**LE CONCEPT**

Il y a un test très simple pour savoir si un acteur a compris ce chapitre.
Tu le regardes attaquer son monologue, et tu te demandes : est-ce que ce type sait déjà où il va ?
Si oui, c'est mort. Ça peut être joli, bien dit, techniquement propre, mais mort. Parce que personne, dans la vie, ne sait où il va en parlant.

Un monologue vivant a trois caractéristiques :

- Il est adressé.
  Toujours. Même quand le personnage est seul. À qui parle Hamlet ? À lui-même, et un homme qui se parle à lui-même est en train d'avoir une conversation, avec un interlocuteur qui répond, qui objecte, qui n'est pas d'accord. Un monologue seul en scène est un dialogue dont le public n'entend qu'une voix. Décide qui est l'autre voix, et tout change.
- Il se découvre.
  Le personnage ne récite pas une pensée déjà formée : il pense en direct. Ce qui veut dire qu'il se corrige, qu'il s'interrompt, qu'il repart, qu'il tombe sur un argument qui le dérange, qu'il change d'avis à mi-parcours. Le texte le prévoit toujours, d'ailleurs. Va relire n'importe quel grand monologue en cherchant les virages : tu vas en trouver dix.
- Il est causé.
  Quelque chose vient de se passer juste avant, qui l'oblige à parler. Personne ne prend la parole pendant cinq minutes sans raison.

Et c'est ici que tout ce que tu as appris à la lecture 4 revient.
Tu as découpé cette scène en dominos. Tu as écrit sous chacun ce qui,

dans le précédent, l'avait fait tomber.
Un monologue obéit exactement à la même loi, à une échelle plus petite. Ce n'est pas un bloc : c'est une série de dominos qui tombent à l'intérieur d'une seule prise de parole. Chaque idée fait tomber la suivante.

Donc ne découpe pas par phrases. Ne découpe pas par paragraphes non plus. Découpe par IDÉES (repense à ce que dit Adler sur la paraphrase des idées), et cherche pour chacune ce qui l'a fait tomber.
Parce que si tu sais ce qui provoque chaque virage, tu n'auras jamais besoin de te souvenir de l'ordre des virages.
Ils s'enchaîneront tout seuls.

C'est très exactement pour ça que les gens qui savent de quoi ils parlent n'ont jamais de trou de texte. Dans la vie comme sur scène.

## L'EXEMPLE AL PACINO

*Le Temps d'un week-end*, 1992. Martin Brest.
L'histoire, en deux lignes. Charlie, un lycéen boursier dans une école privée pour fils de riches, a été témoin d'une mauvaise blague faite au directeur. Le directeur veut des noms. S'il parle, il sauve sa peau ; s'il se tait, on le vire, et il perd tout, parce qu'il n'a que ça. Pendant ce temps, parce qu'il a besoin de travailler pour manger, il a passé le week-end à s'occuper d'un lieutenant-colonel aveugle, alcoolique et détestable, joué par Pacino.

Dernière séquence. Un tribunal d'école, toute l'assemblée réunie, un pupitre, une estrade. Charlie est seul face à ça.
Et Pacino est là. Assis. Personne ne l'a invité, personne ne lui a donné la parole. Il est venu assister Charlie, qui n'a pas de parent pour assurer ce rôle.
Et il écoute ce qu'il se dit dans cet amphithéâtre.
Attends, je reformule.
Il écoute *les conneries* qui sont dites dans cet amphithéâtre et que personne a le cran ou l'intelligence de contrer.

Il écoute un directeur d'établissement expliquer avec des mots choisis pourquoi un gamin de dix-sept ans doit dénoncer ses camarades. Il écoute la mécanique se mettre en place. Il écoute le mot « *intégrité* » employé par des gens qui n'en ont pas.
Il entend (il est aveugle) un cirque qui n'est même pas divertissant.

Et à un moment, il n'en peut plus.
Il se lève, et ça part en vrilles. Mais rien de marrant là-dedans. Du touchant. Du profond. Du « à la fin du monologue, je le remets au début ».
Ça dure plusieurs minutes. C'est un des meilleurs monologues du cinéma, ça lui a valu son Oscar.
Pourquoi ?

- Il est provoqué par quelque chose.
  Et il l'est de manière presque insultante de simplicité : *il n'en peut plus*. Il ne s'est pas levé parce que c'était son tour. Il ne s'est pas levé parce qu'il avait préparé quelque chose. Il s'est levé parce qu'une phrase de trop est passée, et qu'il y a un seuil au-delà duquel un homme ne reste pas assis.
  Va voir la scène et cherche laquelle. Trouve la réplique exacte, celle qui fait qu'il se lève. C'est le premier domino.

- Il est adressé.
  Et pas à une salle. Regarde bien : il change de destinataire plusieurs fois. Il parle au directeur. Il parle au comité. Il parle aux élèves qui vont devenir ces adultes-là. Il parle à Charlie, qui est la seule personne qui compte vraiment dans cette pièce. Et par moments il se parle à lui-même, parce que ce qu'il défend chez ce gamin, c'est ce qu'il n'a pas fait, lui, dans sa propre vie.
  Un monologue adressé à cinq destinataires successifs ne ressemble en rien à un monologue adressé à un public.

- Il se construit au fur et à mesure.
  Il se coupe. Il repart. Il trouve un argument en parlant et il le suit. Il nuance son propos, se reprend, il change de ton en cours de

route, il s'énerve puis redescend puis remonte plus haut. À aucun moment tu n'as l'impression qu'il sait où il va, à aucun moment tu n'entends « un texte », on voit à l'écran quelqu'un porté par son indignation, à l'origine de sa prise de parole explosive.

Et surtout, le point qui fait de cette scène l'exemple parfait de ce chapitre :
Il pourrait être coupé à chaque instant.
Il n'a pas la parole. Il n'a aucune légitimité dans cette salle. Le président du comité lui demande d'ailleurs plusieurs fois de s'arrêter, essaie de reprendre la main, le rappelle à l'ordre.

Mais il continue. Rien à foutre de l'ordre, il passe par-dessus, il répond aux interruptions, il les intègre, il en fait du carburant.
Voilà pourquoi ce n'est pas un monologue. C'est un dialogue que l'autre a perdu.
C'est la définition exacte d'un monologue par défaut : personne ne l'a laissé parler, il a pris la parole et il l'a gardée, parce qu'il avait un message à faire passer aux jeunes gens influençables présent dans cet amphithéâtre : *n'écoutez pas ces conneries proférées par cette figure d'autorité qu'est votre directeur. Vous êtes le futur de la nation. Vous êtes nos futurs dirigeants. Soyez les dirigeants que notre peuple mérite. Ayez de vraies valeurs.*

Ce texte est magnifique. Tellement magnifique qu'il est devenu une scène d'audition, un morceau qu'on se passe entre acteurs, un truc qu'on récite pour montrer ce qu'on sait faire.
Et tu sais quoi ? Aussi paradoxal que ça puisse paraître, c'est la pire chose qui puisse lui arriver.
Parce que le jour où tu joues ce monologue en sachant que c'est un grand monologue, en essayant de faire comme Pacino, tu es foutu. Tu vas le servir. Tu vas soigner tes montées, tu vas l'attaquer en surface, tu vas préparer ton silence avant la dernière phrase, savourer tes mots.

Or l'homme qui le prononce ne sait pas qu'il fait quelque chose de beau.

Il ne sait même pas qu'il fait quelque chose de long. Il est aveugle, il est en colère, il a à côté de lui un gamin qui lui a sauvé la vie (littéralement) et il essaie d'empêcher qu'on le démolisse devant lui.
Il découvre ce qu'il dit en le disant, exactement comme toi quand tu t'engueules avec quelqu'un.
Retiens ça pour ta dernière tirade de proviseur, celle qui va de Baudelaire aux Serbes.
Elle aussi est un morceau de bravoure.
Elle aussi doit être jouée par quelqu'un qui n'en sait rien.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je fais régulièrement jouer à mes élèves.

**DEUX DOIGTS COUPENT FIN**

*Une femme. Elle est interviewée par un média qui réalise un sujet sur les violences faites aux femmes.*

Je vais être honnête, je pensais pas que ça pouvait couper si bien…

Je pensais que… je sais pas, c'étaient les ciseaux de Matthias, c'est des ciseaux d'enfants… des ciseaux d'enfants, c'est pas censé couper très bien… je veux dire, c'est des ciseaux à bouts ronds quoi, c'est pas connu pour être très efficaces ce genre de ciseaux…

Enfin bref.

En tout cas, c'est la première chose qui m'a surprise : je pensais pas qu'ils coupaient autant, en tout cas c'est la première chose qui m'a surprise.

La deuxième chose qui m'a surprise, c'est la tête qu'il a tirée. Je pensais qu'il allait tout de suite hurler de douleur, mais non. Il a tiré une gueule… offusquée.

Voilà c'est ça le mot, il a tiré une tête « offusquée ».

En fait, il a fait comme dans BREF : il m'a regardée, il a regardé sa bite qui pendait dans ma main, puis il a regardé son entrejambe pleine de sang où y'avait plus sa bite, puis il m'a

regardée à nouveau, il a regardé ma main, etc… Comme dans BREF.
C'est pour ça que j'ai rigolé, il m'a fait penser au héros dans BREF.
*Un temps. Elle part dans ses pensées.*
Et après il nous a fait son cirque, il a hurlé, et hurlé et hurlé… Puis une fois qu'il s'était égosillé à hurler comme un putois, il est tombé dans les pommes…
Ça doit être les voisins qui ont appelé la police, parce qu'ils sont arrivés alors que je regardais son machin que j'avais jeté aux toilettes et qui avait coulé au fond. Alors j'ai vite tiré la chasse d'eau pour pas qu'ils puissent la récupérer et la lui regreffer ou quoi. Il paraît qu'ils peuvent la regreffer même plusieurs heures après. Mais moi je voulais pas qu'ils puissent la lui regreffer. Je voulais qu'il vive toute sa vie sans bite. Pour s'en rappeler jusqu'à la fin de ses jours.
*Un temps.*
C'est fou comme on peut passer du statut de mère au foyer à criminelle… Parce que je sais que c'est criminel ce que j'ai fait. Mais…
Le truc, c'est que une fois qu'une femme s'habitue à être battue, elle réagit plus, elle se laisse faire, elle ne crie plus, alors ça, ça leur plaît pas, et ils cherchent à vous faire du mal autrement. Ils font du mal à vos enfants. Et là c'est trop tard.
Quand il a reçu la gifle, Matthias est parti en arrière et il a tapé la tête contre… le coin de la… et ses yeux sont partis en arrière, on voyait le blanc… C'est cette image que je garde en tête. Ça, et le bruit que ça a fait quand son crâne a cogné contre le coin de la commode.
Et en un instant on passe d'une mère de famille, à une mère dont le fils est…
Il avait 6 ans.
*Un temps.*
C'est moi qui ai été conne.
Mon erreur ça a été de penser que la ligne serait franchie le jour où il s'en prendrait à mon fils. Mais non. La ligne était déjà

franchie depuis longtemps. Elle a été franchie dès la première fois qu'il a levé la main sur moi.
Ils n'ont pas à lever la main sur nous.
Faites-leur bien comprendre ça.
Ils n'ont pas à lever la main sur nous.
Parce que ce qu'ils savent pas, c'est que… ils ont beau être forts, pendant leur sommeil, ils sont à notre merci.

J'ai eu une élève qui a joué ça, et ce qu'elle a fait tient dans une seule chose : en tant que personnage, elle ne savait pas où elle allait.
Ça n'a l'air de rien écrit comme ça. Regarde ce que ça donne concrètement, mouvement par mouvement.

- Au début, elle découvre.
  Elle est en train de raconter les ciseaux, et elle s'entend le dire. Elle réalise en parlant que ces ciseaux-là n'auraient pas dû couper. Elle s'arrête dessus. Elle revient. Elle le redit une deuxième fois -*en tout cas, c'est la première chose qui m'a surprise*- parce qu'elle n'en revient toujours pas.
  Ce n'est pas une répétition d'écriture qu'il faut lisser. C'est quelqu'un qui bute sur son propre souvenir, parce que l'incongruité de sa pensée l'a étonnée, elle la première.

- Ensuite, elle veut préciser.
  Elle cherche le mot juste. *Offusquée*. Elle le teste, il lui plaît, elle le garde et elle le confirme -*voilà, c'est ça le mot*. Elle vient de trouver, devant une caméra, le terme exact pour décrire le visage d'un homme à qui on vient de couper le sexe. Et sur le moment, la tête qu'il a tirée, ça l'a amusée. Encore une fois, l'incongruité de la pensée qu'elle a eu sur le moment. Voilà une deuxième démonstration de la paraphrase des idées, chère à Stella Adler (et elle avait bien raison).

- Ensuite, elle s'amuse, elle digresse.
  Elle compare avec une série qu'elle a vue. Elle refait le mécanisme du regard qui va et vient. Elle explique pourquoi

elle a ri, parce qu'elle sent bien qu'il faut l'expliquer.

Et pendant ces trois mouvements, mon élève souriait. Presque légère.

- Puis le retour.
  Le grand temps, la pensée qui part ailleurs -et à partir de là, tout change de nature. Elle n'a plus rien à découvrir. Elle sait ce qui vient. Le débit ralentit, les phrases se cassent, elle n'arrive plus à finir « *la commode* », elle n'arrive plus à finir « *une mère dont le fils est…* ».
  Et elle finit par une phrase de trois mots qu'elle n'avait pas prévu de dire comme ça : *il avait 6 ans*.
  Elle parle ici de la vitesse avec laquelle une vie peut basculer. À quelle vitesse on peut passer de mère au foyer, battue, à mère qui n'a plus d'enfant. Et tout ça, selon elle, parce qu'elle a laissé cet homme franchir la frontière à ne pas dépasser.

Voilà ce que ça donne quand quelqu'un ne sait pas où il va, dans le sens positif du terme. Autrement dit, quand un monologue est parfaitement interprété.

Maintenant, regarde à quel point sa proposition était pertinente, solide.

- Pourquoi cette femme raconte-t-elle les ciseaux, le visage offusqué et la série télé, alors qu'elle est là pour parler de la mort de son fils ?
  Parce qu'elle est en train de chercher par où commencer.
  Elle sait ce qu'elle doit dire. Elle sait qu'il va falloir arriver à la commode et à ce bruit-là. Elle ne sait pas comment y aller. Alors elle démarre par le seul bout qu'elle est capable de tenir sans s'écrouler : le ridicule, les ciseaux d'enfant, la tête du type.
  Ce n'est pas de la légèreté. C'est un détour.

Et mon élève avait compris ça, ce qui change tout : ses pensées voyageaient parce qu'elle voulait arriver quelque part. Le monologue n'est pas une suite d'anecdotes qui finit mal. C'est quelqu'un qui contourne un trou pendant quatre minutes avant de tomber dedans.

Parce qu'il y a des trous dans lesquels on sait qu'on doit descendre, mais on a pas forcément envie d'y aller tout de suite.

Alors regarde le résultat sur les trois caractéristiques du chapitre.

- Il est causé.
  Un journaliste vient de lui poser une question. Sans cette question, il n'y a pas un mot.

- Il est adressé.
  Et à deux personnes en même temps, ce qui explique la fin. Elle parle au journaliste -et elle parle aux femmes qui regarderont ce sujet. *Faites-leur bien comprendre ça.* C'est un ordre, mission qu'elle se donne, la raison pour laquelle elle a accepté de donner cette interview plutôt que de rester dans l'anonymat.

- Il se découvre.
  Entièrement. Elle ne récite pas un témoignage préparé. Elle trouve ses mots, elle se corrige, elle rigole, elle s'arrête, elle repart, et elle finit ailleurs qu'elle n'avait prévu -sur une phrase qui n'est plus un témoignage mais un avertissement.

Retiens ça : ton personnage est pas au courant qu'il va faire un monologue. Toi, l'acteur, oui. Mais mets ton ego de côté trois secondes. Sur les planches ou devant la caméra, ce qui nous intéresse, c'est le personnage, pas l'acteur.

**L'EXERCICE**

La dernière tirade du proviseur est un monologue.
On l'attaque par la structure.

**PREMIER TEMPS:** LES DOMINOS INTÉRIEURS
Reprends la tirade, marqueurs (26) à (32), de « *Alors ce que vous allez faire* » jusqu'à « *Vous avez des questions ?* ».

Marque d'un trait chaque endroit où la pensée CHANGE DE DIRECTION.
Pas où la phrase se termine : où la direction change.
Tu devrais en trouver cinq ou six.
La consigne des poètes.
Le but affiché -développer sa sensibilité.
La sentence, s'il recommence. La descente chez lui, dans le T3. Les Serbes et la blague. La durée non définie.

Puis, en face de chaque virage, une seule ligne : qu'est-ce qui vient de le faire tomber ?
C'est là que se joue tout l'exercice. La réponse n'est jamais « *parce que c'est écrit comme ça* ». La réponse est toujours quelque chose comme : parce que si je mets la farine avant les œufs, j'ai pas des crêpes (très honnêtement, j'en sais rien, mais tu m'as compris).

**DEUXIÈME TEMPS:** LE TEST DE L'INTERRUPTION
Il te faut quelqu'un. N'importe qui, ça n'a pas besoin d'être un acteur.
Sa consigne : il t'écoute, et quand ça le démange, il t'interrompt avec une objection, une remarque, quelque chose d'imprévu.
Ta consigne : tu gardes le contrôle sur la situation, et tu réagis en tant que personnage. Pour reprendre par *ce que tu voulais dire*, et non pas *ce que tu devais dire*.
Et souviens-toi d'une chose que tu as établie il y a dix chapitres : cet homme ne supporte pas qu'on lui coupe la parole. C'est écrit dans le texte, marqueurs (24) à (26), et c'est le seul endroit où il crie.
Donc réagis en tant que tel.
Au bout d'un moment, tu sentiras quelque chose d'intéressant : tu ne dis plus un texte, tu essaies de faire entrer un truc dans la tête de quelqu'un.

**TROISIÈME TEMPS:** L'ANECDOTE
En tant que personnage, raconte l'évènement à une de ses connaissances. Prends un ami, qui se fera passer pour quelqu'un de l'entourage du personnage (sois précis sur la relation précise avec ce partenaire), et raconte lui ce qu'il s'est passé, comme tu le ferais si t'allais boire un coup avec un ami, et que tu lui racontais ce qu'il s'est passé la

semaine précédente.
Tu vas t'apercevoir que dans ta version, tu ne perds jamais le fil.
Parce que dans ta version, tu sais où tu vas sans savoir comment tu y vas.
C'est exactement l'état dans lequel il faut arriver sur scène.

# IMPROVISATIONS SPONTANÉES OU PLANIFIÉES

*"Toute la vie est une improvisation,*
*qu'on le veuille ou non"*
Alan **Arkin**

- **LE CONSTAT**
  Il arrive quelque chose qui n'était pas prévu. Un objet tombe, un partenaire saute une réplique, une porte refuse de s'ouvrir, un téléphone sonne dans la salle. Que fait le débutant ? Il sort. Instantanément. Il rit, il s'excuse, il regarde le professeur, il demande à reprendre. En une demi-seconde, le personnage a disparu et il ne reste qu'un élève embarrassé.

- **L'EXPLICATION**
  Le réflexe d'écolier, encore. À l'école, l'imprévu est une faute, et une faute, ça s'excuse. Personne ne lui a jamais appris que dans ce métier, l'imprévu n'est pas une faute : c'est de la matière première qui tombe du ciel, gratuitement.

- **LE DANGER**
  Sur scène, la seule chose que le public retiendra, c'est le moment où tu en es sorti. Sur un plateau, une prise ratée coûte une fortune et fait perdre du temps à trente personnes. Et à l'audition, un directeur de casting ne voit pas un acteur à qui il arrive un incident : il voit un acteur qui ne tient pas.

- **LE PIÈGE :**
  Il s'excuse pour montrer qu'il est sérieux, et c'est précisément

ce qui le fait passer pour un amateur. Le professionnel n'est pas celui à qui il n'arrive rien : c'est celui à qui il arrive quelque chose et qui continue. À l'autre bout, on trouve l'erreur symétrique : croire qu'improviser c'est être libre, ajouter des choses parce qu'on en a envie. Ça s'appelle cabotiner, c'est-à-dire jouer pour soi-même et pas pour le projet.

- **LE RENVERSEMENT**
  Il existe deux improvisations, et elles n'ont rien à voir. L'IMPROVISATION SPONTANÉE est une RÉACTION : quelque chose survient et tu réagis au présent, en tant que personnage. L'IMPROVISATION PLANIFIÉE est une STRATÉGIE : tu prépares en amont une action absente du scénario, pour surprendre ton partenaire, pallier un défaut d'écriture, ou pousser la scène ailleurs. L'une te tombe dessus, l'autre tu la fabriques.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Dans la vie, quand ton téléphone tombe au milieu d'une engueulade, tu ne demandes pas à reprendre l'engueulade depuis le début. Tu ramasses, et tu continues. Tu n'as jamais eu besoin d'apprendre ça. Sur scène, le seul obstacle est que tu sais qu'on te regarde. Ton personnage, lui, ne le sait pas.
  LA RÈGLE N°1 – LA COHÉRENCE. Une improvisation n'est valable que si elle était déjà dans le personnage. Avant d'improviser quoi que ce soit : est-ce que ce geste est déjà écrit dans mes 88 touches ? Est-ce qu'il n'y a pas dissonance entre qui je suis censé être, et comment je me comporte ?
  LA RÈGLE N°2 – L'ALTRUISME. Elle ne sert jamais à te mettre en valeur. Elle sert l'histoire en premier lieu (le plus important), et elle sert ton partenaire. Tu la fabriques pour qu'il ait une vraie réaction, pas pour qu'il soit en difficulté. Et si tu as oublié à quoi ça ressemble quand on l'oublie : souviens-toi de la mitrailleuse et du Soldat Jeep.
  LA RÈGLE N°3 – LA SÉCURITÉ. Non négociable, et c'est ta responsabilité. Où tombent les éclats ? Où est le visage de l'autre ? Est-il en sécurité ? Une improvisation n'est jamais issue

d'une transe : elle est réfléchie, calculée, maîtrisée, y compris quand elle donne l'impression d'être une décharge.

- **LA MÉTHODE**
  Pour la planifiée, tu écris le geste à l'avance, seconde par seconde, avec sa justification dans le personnage et son protocole de sécurité, et tu ne préviens pas ton partenaire. Pour la spontanée, ça ne se prépare pas mais ça s'entraîne : demande à quelqu'un de saboter tes répétitions -sauter une réplique, faire tomber un objet, se lever, répondre à côté- avec une seule consigne pour toi, toujours la même : on ne s'arrête pas.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Un acteur ne subit jamais les circonstances, il les transforme.
  Il refuse jamais d'improviser sur du jazz. Il suit son bassiste, et il envoie.

**LE CONCEPT**

Attention à ne pas confondre deux choses qui portent le même nom et qui ne se travaillent pas du tout pareil.

- L'improvisation spontanée est une réaction. Tu rates une réplique, tu en oublies une, une impulsion te traverse, un événement inattendu survient. Tu n'as rien décidé : ça t'arrive, et la seule question est de savoir ce que tu en fais. Elle exige de la présence d'esprit et de la maîtrise technique.

- L'improvisation planifiée est une stratégie. Tu as réfléchi, à froid, à une action qui n'est pas dans le scénario. Soit pour pallier un défaut d'écriture -ça existe, et plus souvent qu'on ne le dit-, soit pour emmener ton partenaire ailleurs, le surprendre, le pousser à être plus vrai. Elle exige de la stratégie et de l'altruisme.

Et voilà la question à laquelle tu dois répondre avant d'improviser quoi

que ce soit, celle qui aurait dû m'être posée dans une jeep au Maroc :
Est-ce que ce que je m'apprête à faire sert ce que la scène est en train de raconter ? Est-ce que ça sert l'histoire ?
Pas « est-ce que c'est juste ». Pas « est-ce que mon personnage ferait ça ». Ces deux questions-là, j'y répondais oui, et j'ai quand même mis une mitrailleuse dans un arrière-plan pendant qu'un film racontait autre chose devant.
La bonne question porte sur la scène, pas sur toi.
Une improvisation qui sert le personnage et dessert la scène est une mauvaise improvisation. Une improvisation qui sert la scène et te met en retrait est une bonne improvisation.
C'est aussi simple et aussi difficile que ça.

## L'EXEMPLE DUSTIN HOFFMAN – LA PLANIFIÉE

*Kramer contre Kramer*. On a déjà croisé ce film au chapitre 8, avec Meryl Streep qui réécrit sa scène de tribunal. Ce n'est pas un hasard : quand deux acteurs connaissent leurs personnages mieux que le papier, il se passe des choses, et ça fait des scènes à montrer dans n'importe quelle classe d'acting.

L'histoire, en deux lignes. Joanna Kramer, mère au foyer malheureuse, part du jour au lendemain et laisse à son mari Ted leur fils de cinq ans. Ted, qui ne s'était jamais occupé de rien, apprend tout dans la douleur et la difficulté, et devient un vrai père. Puis Joanna revient en ville et lui donne rendez-vous au restaurant pour lui annoncer qu'elle veut récupérer la garde. Sauf que non, Ted a noué des liens avec son fils. Leur relation est magnifique. Ça va pas se passer comme ça. En tout cas, toi, spectateur, tu espères pas.
La dispute monte. Ted se lève, envoie son verre exploser contre le mur, et sort. Joanna reste sur place, tétanisée.
Ce geste n'est écrit nulle part dans le scénario. C'est une initiative de l'acteur.
Maintenant, décortique-le.

- La cohérence.

Ted a des impulsions violentes, on les voit à plusieurs reprises dans le film. Le geste ne contredit rien : il confirme. Une improvisation qui contredit le personnage détruit une scène. Celle-ci la resserre. 88 touches respectées.

- Le sens.
  Ce verre, c'est elle qui le lui a offert en début de scène. Comme si elle venait en paix, alors qu'elle est venue lui reprendre son fils. En le fracassant, Ted rejette tout ce qui vient d'elle. Le geste n'est pas décoratif : il dit ce que le texte ne dit pas. Sous-texte ceinture noire.

- L'altruisme.
  Hoffman a très certainement voulu surprendre Meryl Streep, pour qu'elle ait une vraie réaction de sidération, et pas une réaction jouée. Ce qu'il lui donne là, c'est un cadeau : elle n'a plus rien à fabriquer. Altruisme ceinture noire.

- La sécurité.
  C'est le point que personne ne remarque, et c'est celui que je veux que tu retiennes le plus. Regarde la scène attentivement. Le verre est au milieu de la table. En se levant, Hoffman le rapproche négligemment de lui. Pourquoi ? Parce que l'angle qu'il aura au moment de frapper enverra les éclats loin de l'actrice. Si ce verre s'était brisé trop près d'elle, un éclat pouvait la blesser au visage. Ce geste n'est donc pas issu d'une transe. Il est réfléchi, calculé, maîtrisé – jusqu'à la position d'un objet sur une table, deux secondes avant. Acteur ceinture noire. Actrice ceinture noire. Scène d'anthologie.

Voilà ce que veut dire « improvisation planifiée ».
Ça a l'air d'une décharge. C'est de l'artisanat.

L'EXEMPLE LEONARDO DICAPRIO – LA SPONTANÉE

*Django Unchained*. DiCaprio y joue Calvin Candie, propriétaire

d'esclaves, qui reçoit chez lui le docteur Schultz et Django pour l'achat de lutteurs. Sauf que Schultz et Django ont un tout autre plan : récupérer par la ruse Broomhilda, la femme de Django, esclave dans la propriété.
Pendant le dîner, le majordome prend Candie à part et lui révèle la supercherie.
Candie voit rouge de s'être fait duper. Il part dans un long monologue de rage, et il frappe la table à main ouverte.
Ce que DiCaprio n'avait pas prévu, c'est qu'il brise un verre et s'entaille la main. Le sang coule immédiatement.
Il pouvait demander à couper la prise pour se faire soigner. Personne ne lui aurait rien reproché : il saigne.
Il n'en fait rien.
Il continue son monologue en retirant soigneusement les bouts de verre de sa paume. La scène continue. Il fait venir l'objet de toutes les convoitises, Broomhilda.
Et là, regarde le niveau de maîtrise, en pleine improvisation.
Il l'assoit sur sa chaise avec la main droite. Pas la gauche. Pour ne pas tacher de rouge le costume de sa partenaire.
Puis, en plein monologue, il se retourne et lui barbouille le visage de son propre sang.
Le geste est ignoble, gratuit, méchant, sale. Il dit une seule chose : cette femme lui appartient, et il en fait exactement ce qu'il veut.
Il est à l'image du personnage. Candie est une ordure.
Kerry Washington, qui n'avait pas encore vu la blessure, a la réaction qu'on imagine : un dégoût absolu, et elle est pétrifiée.
Et note bien un truc : le personnage est en train de perdre le contrôle. Très bien. Mais l'acteur, lui, gère sa main gauche, le costume de sa partenaire et le rythme de son monologue. Il est en contrôle.
Le souffleur dans son trou. Encore lui.

L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que j'ai fait jouer en classe, à un exercice « casting ». J'envoie un texte à mes élèves trois jours avant, et ils doivent passer le casting.

**UNE DERNIÈRE FOIS**

*Il s'agit de quelqu'un qui est juste fatigué par la vie. Il est malade, d'un cancer du pancréas, et ne veut qu'en finir, selon ses propres termes, en décidant de s'ôter lui même la vie. Il a une femme, et une fille de 1 an et demi.*
*Situation : Il est assis à une table, dans une chambre stérile d'hôpital, face à son frère à qui il annonce qu'il veut en finir. Ils ont eu déjà une grosse discussion où son frère a essayé de l'en dissuader, mais le personnage a le dernier mot. Les dernières paroles de son frère avant que le personnage monologue sont « comment tu peux penser faire une chose pareille ? Tu manquerais à tout le monde ».*

Tu sais ce que j'aimerais ?
J'aimerais dormir. Mais vraiment dormir. Comme quand j'étais bébé. Tu vois ce genre de sommeil ?
Ou comme quand on était dans la même chambre toi et moi, qu'on avait passé notre journée à jouer dehors, que Papa et Maman nous avaient fait manger, prendre le bain, qu'on devait aller se coucher à 20h maximum parce que demain y'avait école ?
Ce genre de sommeil là. Ce sommeil sans peur. C'est ça le sommeil des enfants.
Comme Naya. Elle peut pas venir, elle est trop petite, mais Steph m'envoie des photos de la maison. Elle les envoie à Maman aussi. Et Naya, putain, t'as envie de la croquer, elle est comme ça, ses petits poings fermés, de la bave aux lèvres, elle dort de son meilleur sommeil.
Tous les soirs, elles me manquent. Mais ça y est, Bro. Je suis fatigué. J'aimerais juste dormir.
Voilà ce que j'aimerais.
*Il a les larmes aux yeux.*
Tu crois que c'est une vie, d'être ici ? Qu'ils m'intubent, tous les jours ? Qu'ils essaient de me faire gagner quoi ? Un mois, deux mois ? Pour quoi faire ? Tu crois que je vis, ici ? Regarde moi. Tu crois que c'est une vie ? C'est pas une vie. Je suis dans une chambre stérile, frangin. J'ai 26 ans.

A 26 ans, c'est pas ça, la vie.
Et tu me connais. Avant tout ça, j'étais comment ?
*Il chuchote, essayant de faire sourire son frère.*
Hein ? J'étais comment ? Réponds moi.
Moi, tenir en place ? T'eeeeeees fou ? Moi, bouffer des petits pots, et leur bouffe réchauffée au micro ondes ? T'eeeees fou ? Moi, supporter le balais des infirmières à 5 heures du mat', qui ouvrent la porte des chambres à grand coup de lattes, comme les cowboys ils ouvrent la porte des saloon ? T'eeeeeeees fou ???
Même ça, regarde. Quand c'est la dernière fois que je t'ai fait marrer ? Vraiment marrer. Cette putain de maladie, elle m'a rendu sinistre. Avec ma femme. Avec toi. Avec les parents. Je suis... je suis déjà de l'autre côté dans ma tête. Quand ils m'ont dit ce que c'était, j'ai vite compris. Ok. Il me reste 5 mois. Ok. Tarte dans la gueule, Bro. Tarte dans la gueule. Voilà ce que j'ai pris.
J'ai plus rien à l'intérieur. Plus rien. Juste ce putain de truc qui me ronge.
Alors dans ces cas là, on fait comment dans la famille ? Comme quand les Lopez ils nous ont cassé les couilles, tu te rappelles, pour le terrain de foot. « Ouais c'est notre terrain de foot, etc ». Qu'est-ce qu'on a fait ? « Coup de pied dans la fourmilière. » Bim. On est comme ça nous. On rentre dedans, tête la première. Taureau, ascendant bouc. On est comme ça, Bro.
Je veux reprendre le contrôle, Bro. Au moins sur ma façon de sortir de scène. J'ai envie de décider quand je veux baisser le rideau. Sortir en beauté, tu vois ce que je veux dire ? Sois pas triste.
Bro. Sois pas triste, tu vas me faire... Bro.
*Les larmes aux yeux.*
Eh. J'ai l'air triste moi ? Si je pleure, c'est le traitement. C'est les effets secondaires.
*Il sourit.*
Souris pas. Tu pourrais penser que j'ai encore le sens de l'humour.

Tu vois ? Raison de plus pour que j'y aille, Bro. Je t'ai fait rire une dernière fois.
Viens. Viens on reste sur cette note là. Lève toi de cette chaise, et pars, Bro. Viens, on reste sur ça. Sur cette dernière phrase qui t'a fait sourire. Garde cette image de moi, à la limite.
Viens on fait ça.
C'est ça que tu raconteras à ma fille. « Ton père, dans ses derniers moments, il était dans sa blouse d'hôpital, le cul à l'air, dans cette chambre stérile, et tu sais pas ce qu'il a réussi à faire cet enfoiré ? Le dernier jour où je l'ai vu, il a réussi à m'arracher un sourire. C'était ça, ton père. Il a pris la maladie, et il lui a fait une clé de cou. C'était ça ton père. Fallait pas le chercher. Voilà qui c'était ton père.»
Hein ?
Lève toi et pars, Bro.
Laisse moi dormir.
Comme quand on était bébé.
J'ai juste envie de dormir.

Ce texte contient un défi pour l'acteur qui l'interprète : le personnage a besoin que son frère sourie. Sincèrement.
Il le dit trois fois vers la fin : *je t'ai fait rire une dernière fois*, *cette dernière phrase qui t'a fait sourire*, *il a réussi à m'arracher un sourire*. Toute la scène converge là-dessus. C'est ce qu'il vient chercher.

Or l'acteur qui joue le frère est en face de quelqu'un qui lui annonce qu'il va se tuer. Il est en larmes, il est effondré, et neuf fois sur dix il reste effondré du début à la fin -c'est logique, c'est même la seule chose humainement possible.
Donc la fin du texte ne tient plus. Le personnage qui dit « *je t'ai fait rire* » à un type qui n'a pas ri, ça n'est pas cohérent. Le monologue se termine sur un événement qui n'a pas eu lieu.

J'ai eu un élève qui a réglé ça avant même de monter sur scène.
Déjà, il a construit un personnage ayant de nets problèmes respiratoires. Le simple fait de respirer lui coûtait en énergie. Alors que dire de tous

les efforts qu'il allait déployer dans la scène pour gagner son frère à sa cause. Garde ça en tête, c'est très important.

Puis il a préparé une improvisation, et il ne l'a dite à personne.

- Ce qu'il a fait.
  Il a décidé qu'il chercherait le contact physique à des moments précis. Il s'est assis plus près que prévu. Il a poussé le genou de son partenaire avec le sien, plusieurs fois, comme on chahute. Il lui a donné un léger coup -trop fort il ne pouvait pas, son personnage était mourant- sur le « t'eeeees fou ». Il a fait durer des silences beaucoup plus longs que ce que le texte suggère, en le regardant, sans rien dire, jusqu'à ce que l'autre soit obligé de répondre quelque chose. Ou de sourire, justement.

- Ce que ça a produit.
  Au bout de deux minutes, son partenaire, qui était dans une écoute parfaite, a souri. Pas parce qu'il jouait, il était parfaitement dedans lui aussi, en tant que personnage, mais parce qu'un frère qui te pousse du genou en te racontant les Lopez et le terrain de foot, ça fait sourire, même quand on est en train de s'effondrer. C'est plus fort que soi.
  Et à la seconde où ce sourire est arrivé, la fin du monologue est devenue vraie. *Souris pas. Tu pourrais penser que j'ai encore le sens de l'humour.* Ce n'était plus une réplique. C'était un constat, fait en direct, sur quelque chose qui venait de se produire dans la pièce. Un domino qui n'avait pas d'autre choix que de s'écrouler, parce que le précédent venait peser de tout son poids sur lui.

Un masterclass. Pourquoi ?

- La cohérence.
  Est-ce que ce type ferait ça ? Regarde le texte : il chuchote pour faire rire son frère, il fait le numéro des infirmières, il évoque une clé de cou, il rappelle un souvenir de bagarre entre gamins.

C'est un physique, c'est un chahuteur, et ces deux-là se sont partagé une chambre. Le geste ne contredit rien. Il confirme.

- Le sens.
  Qu'est-ce qu'il dit, que le texte ne dit pas ? Il dit : *je suis encore ton frère*. Pas un malade, pas un corps dans une blouse, pas quelqu'un dont on parle au passé. Le contact physique fait ce que trois pages de dialogue ne feraient pas -il rétablit, pendant quelques secondes, la relation d'avant l'hôpital. Et c'est exactement ce que le personnage veut obtenir. *Je suis ton frère. Je suis lucide. J'ai pris ma décision.*

- L'altruisme.
  Et c'est ici que ce cas est plus intéressant que les deux précédents. Hoffman surprend Meryl Streep pour lui offrir une sidération. Lui fait quelque chose de plus généreux encore : il ne surprend pas son partenaire pour le déstabiliser, il lui donne la possibilité de sourire. Retiens ce point : une bonne improvisation planifiée n'est pas un piège tendu à ton partenaire. C'est un cadeau pour mener la scène plus loin encore.

Et une dernière chose, qui n'a rien à voir avec la technique et qui vaut d'être dite.
Ce texte parle d'un homme qui va mourir. La plupart des acteurs, devant ça, jouent la mort. Ils ralentissent, ils s'affaissent, ils font grave.
Lui a joué un type qui chahute son frère. Malade, c'est vrai. Ayant du mal à respirer, c'est vrai. Mais pour autant, on ne change pas, comme le dit Céline Dion.
Et le résultat était infiniment plus dur à regarder, parce qu'on ne voyait pas quelqu'un qui part : on voyait quelqu'un qui est encore là, complètement, et qui a décidé de partir quand même.
Une improvisation planifiée ne sert pas à ajouter de l'effet.
Elle sert à obtenir ce que ton personnage est venu chercher.

**L'EXERCICE**

Cet exercice se fait à deux. Il te faut quelqu'un pour lire les répliques du parent -n'importe qui, ça n'a aucune importance qu'il sache jouer.

**PREMIER TEMPS:** TA PLANIFIÉE

Tu vas préparer une improvisation planifiée pour la scène. Une seule. Elle doit passer les quatre tests. Si elle en rate un, tu la jettes.

- Test 1 – la cohérence.
  Est-ce que ce geste est déjà dans mes 88 touches ? Est-ce qu'un homme comme lui ferait ça ?

- Test 2 – le sens.
  Qu'est-ce que ce geste dit, que le texte ne dit pas ?

- Test 3 – l'altruisme.
  Est-ce que ça aide mon partenaire à être vrai, ou est-ce que ça n'a pour vertu que de me faire mousser moi ? Tu devineras que si la réponse honnête est la seconde : mets-la à la poubelle.

- Test 4 – la sécurité.
  Est-ce que quelqu'un peut être blessé, bousculé, ou mis mal à l'aise pour de mauvaises raisons ? Où sont les mains ? Où est le visage de l'autre ? Qu'est-ce qui peut tomber ?

Quelques pistes que la scène rend possibles : se lever au moment où personne ne l'attend. Poser un objet précis devant le parent auquel il ne s'attendrait pas dans le bureau d'un proviseur (un marteau, par exemple). S'approcher trop près. S'asseoir et ne plus bouger du tout là où l'autre attend une explosion. Fermer la porte à clé. Regarder l'heure.
Et souviens-toi de Hoffman : ce n'est pas parce que ton personnage est violent que ton geste doit l'être.

**DEUXIÈME TEMPS:** LE PROTOCOLE

Écris ton improvisation dans le carnet.
À quel moment exact de la scène ? Quel geste, précisément ? Où est ton

partenaire ? Et ton plan sécurité, comme Hoffman qui rapproche son verre : qu'est-ce que tu prépares en amont, discrètement, pour que rien ne dérape ?
Tu ne préviens pas ton partenaire. Mais tu es responsable de lui.

**TROISIÈME TEMPS:** ENVOIE
Vous jouez la scène. Tu balances ta planifiée au moment choisi.
Deux choses vont se produire.
Ton partenaire va réagir pour de bon, parce qu'il n'aura pas eu le temps de préparer sa réaction.
Et toi, tu vas réagir à sa réaction -que tu n'avais pas prévue non plus.
Note dans le carnet ce que ça a changé. Pas ce que ça avait l'air de donner : ce que ça t'a fait.

**QUATRIÈME TEMPS:** LE SABOTAGE.
Maintenant, la spontanée. Elle ne se prépare pas, mais elle s'entraîne.
Tu donnes à ton partenaire une consigne secrète : pendant la scène, il va te saboter.Il choisit quand, et tu ne dois pas savoir quoi.
Voici sa liste : sauter une réplique entière ; répondre complètement à côté ; faire tomber quelque chose ; se lever et se déplacer sans raison ; te poser une question qui n'est pas dans le texte ; répéter deux fois la même réplique ; te couper la parole en plein milieu d'une phrase. S'il a d'autres idées, qu'il se fasse plaisir, j'ai pas le monopole de savoir saboter.
Ta consigne à toi, une seule, et elle est absolue :
**ON NE S'ARRÊTE PAS.**
Tu ne t'excuses pas. Tu ne ris pas. Tu ne regardes pas ailleurs. Tu ne demandes pas à reprendre.
Un parent qui se lève dans le bureau d'un proviseur, ça arrive tous les jours.
Un acteur qui dit « *attends, pardon, je reprends* », ça n'arrive que dans une mauvaise scène.

**LE BILAN.**
Tout est dans le titre.
Qu'est-ce qui est arrivé que je n'avais pas prévu ? Et qu'est-ce que le

proviseur en a fait ?
Si la deuxième réponse est « *rien* », tu as encore un pied dehors.
Si elle est « il s'en est servi », tu es en train de devenir quelqu'un avec qui on peut jouer au ping pong.

# L'OUBLI CONSCIENT

*"Le plus difficile,*
*c'est juste d'arrêter le bruit dans sa propre tête."*
Joaquin **Phoenix**

- **LE CONSTAT**
  L'acteur qui a bien travaillé monte sur scène avec sa liste.
  Interrupteur : coché.
  Six piliers : cochés.
  Pont de la pensée : coché.
  Etc.
  Il vérifie tout, dans l'ordre, pendant qu'il joue. Et pendant qu'il coche tout ça, il n'est pas là.

- **L'EXPLICATION**
  Parce que le travail bien fait donne envie d'être montré. Trois mois de préparation, ça ne se jette pas dans une poubelle au moment d'entrer en scène. Alors il emporte tout avec lui, comme un touriste qui part en randonnée avec sa valise à roulettes qui fait du bruit sur les pavés, et on ne voit que ça.

- **LE DANGER**
  Un jeu d'inspecteur.
  Techniquement irréprochable, humainement absent. L'attention est une ressource unique : si une partie de toi coche des cases, cette partie-là n'écoute pas ton partenaire, et ça se voit -c'est même la chose la plus visible du monde.

- **LE PIÈGE**
  C'est le paradoxe le plus cruel du livre. Plus tu as travaillé, plus

tu as de choses à surveiller, donc plus tu risques d'être absent. La préparation, qui devait te rendre libre, te ligote au moment exact où elle devait servir.

- **LE RENVERSEMENT**
  Tout ce que tu as construit doit migrer de la tête au ventre. Ray Charles ne se dit pas « *je pose la main gauche sur le do* » : ses mains savent. Tu as passé des semaines à faire entrer des choses en toi, elles y sont. Ta seule tâche sur scène est d'être disponible à ce qui arrive. Et le lâcher-prise n'est pas le contraire du travail : c'est ce que le travail permet.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu ne penses pas à tes pieds quand tu marches. Tu ne penses pas à l'embrayage quand tu conduis. Tu as pourtant appris les deux, laborieusement, en y pensant très fort. Le jour où c'est descendu, tu as pu regarder le paysage.

- **LA RÈGLE**
  En scène, une seule consigne à la fois. Une. Ton verbe du pilier 6, et rien d'autre. Tout le reste a déjà été fait, et il te suivra sans que tu t'en occupes.

- **LA MÉTHODE**
  Tu relis rien de tes notes. T'as assez bossé comme ça si t'as vraiment fait tout ce dont on s'est parlé.
  Maintenant, tu te fais confiance. Rouvrir son carnet dans l'heure ou les cinq minutes qui précèdent le lever de rideau, c'est le meilleur moyen de faire remonter dans ta tête tout ce qui devait rester dans ton ventre, et de redevenir, de fait, un écolier avant son examen qui se remet à réviser frénétiquement, peu sûr de lui.
  Alors tu chausses les quatre points cardinaux de ton personnage, tu actionnes ton interrupteur si t'en as trouvé un, et tu y vas.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Amuse-toi. Fais-toi confiance. Il est temps de prendre plaisir à surfer la vague maintenant.

**LE CONCEPT**

L'oubli conscient n'est pas une autorisation de ne pas travailler.
Un débutant qui « *lâche prise* » sans avoir rien construit ne lâche rien du tout : il improvise dans le vide.
Ce chapitre s'adresse à celui qui a fait le travail des dix-sept précédents.
À lui, et à lui seul, je dis : maintenant, oublie.

Pourquoi faut-il oublier ?
Parce que l'attention est une ressource unique et limitée. Tu ne peux pas être à la fois dans la scène et en train de vérifier ta scène. Si une partie de toi coche des cases, cette partie-là n'écoute pas ton partenaire.
Alors comment fait-on ?
On se fait confiance, et on écoute. Avec les oreilles et les yeux de son personnage.

C'est le paradoxe le plus élégant de ce métier, et c'est aussi la raison pour laquelle les dix-sept chapitres précédents existent.
Ils ne servent pas à te donner des choses à faire sur scène.
Ils servent à te permettre de n'avoir plus rien à y faire. Et juste réagir.

Juste
**RÉAGIR.**

L'EXEMPLE JESSIE BUCKLEY

*Hamnet*, 2025. Chloé Zhao, d'après le roman de Maggie O'Farrell.
Jessie Buckley y joue Agnes, la femme de Shakespeare. Le film raconte la mort de leur fils, ce garçon de onze ans dont le prénom donnera son titre à la plus grande pièce jamais écrite. Le rôle lui a valu l'Oscar de la meilleure actrice, en mars 2026 -la première actrice irlandaise à l'obtenir.

Et au centre du film, il y a une scène dont tout le monde en ressort ému. Le moment où Agnes comprend que son fils est mort dans ses bras, et où elle laisse sortir un hurlement sans mots.

Arrête-toi une seconde sur ce que ça veut dire, techniquement, pour l'actrice qui doit le faire.
Il n'y a pas de texte.
Pas une réplique à placer. Pas une phrase où se raccrocher, pas un mot qui puisse servir de rampe. Rien à exécuter, rien à réciter, rien qui permette de se dire « *bon, au moins celle-là je l'ai bien dite* ».
Un acteur, sur un plateau, a presque toujours quelque chose à faire. Une porte à ouvrir, une réplique à donner, un objet à poser. Ça occupe, ça rassure, et ça permet de cocher.
Là, non. Il n'y a plus rien entre elle et ce qui doit arriver.
Mais en apparence seulement. Parce qu'en réalité, que doit-elle faire ? Imagine que tu sois cette mère de famille, et que ton fils n'est pas encore décédé. Il est dans tes bras, mourant. Que fais-tu ? Tu fais tout pour contrer les plans de la mort. Allez me chercher de l'eau ! Faites de l'air ! Mais en vain.
Il meurt. Tu sens son corps se détendre entre tes bras après une dernière tension, une dernière lutte en lui pour ne pas mourir. Et c'est fini. À jamais. Il ne sera plus là à te faire rire dans le jardin à jouer aux chevaliers. Tu ne lui caressas plus le dos pour l'endormir. À tes yeux, que tu aies tort ou non, tu as failli à ta mission première en tant que mère : le protéger.

Maintenant, ce qu'il faut savoir sur le travail de Jessie Buckley là-dessus:

- Elle a préparé, et longtemps.
  Avant d'attaquer les scènes les plus difficiles, elle a dit à son mari qu'elle avait besoin de partir deux semaines. Elle s'est installée près de Hampstead Heath, à Londres, où elle allait nager chaque matin -être dans la nature, commencer sa journée comme ça, puis aller sur le plateau et voir ce qui viendrait.
  Retiens la fin de la phrase, parce qu'elle est décisive : *aller voir ce qui viendrait*.

Ce n'est pas « *aller produire ce que j'ai préparé* ». C'est deux semaines de travail pour arriver disponible, et pas pour arriver équipée, dans l'anticipation. Non. Disponible.

- Le cri n'était pas écrit.
  Il n'était pas dans le scénario. Il est arrivé à la deuxième prise sur trois, dit-elle, parce qu'elle aimait ce petit garçon et qu'elle avait fait un long chemin avec lui.
  La deuxième prise.
  Pas la première. Arrête-toi là-dessus, parce que c'est ce que ce chapitre essaie de te faire comprendre depuis le début.
  À la première prise, il y a encore quelqu'un qui exécute. C'est inévitable : on arrive, on se place, on sait qu'on tourne, une partie de l'attention est occupée par la technique et par soi. C'est très exactement ce que je t'ai décrit au début du chapitre -la scène, plus le contrôle qualité de la scène.
  Et à la deuxième, quelque chose lâche.
  Elle dit ne pas savoir d'où c'est venu, et ne pas vouloir vraiment le savoir.
  Parce qu'un acteur qui sait exactement d'où vient ce qu'il fait est un acteur qui se regardait pendant qu'il le faisait. Elle, non. Elle était trop occupée à traverser ça pour prendre des notes.

Alors regarde la chaîne complète, parce qu'elle est parfaite et qu'elle est rare.
Deux semaines de préparation, seule, pour arriver disponible.
Une seule intention en tête sur le plateau, et une ouverture à ce qui viendrait.
Une première prise où ça n'est pas venu.
Une deuxième où quelque chose est sorti dont elle ne sait pas l'origine, un son qui n'était écrit nulle part, et qui a fait le tour du monde.

C'est un protocole. Tu prépares tout. Tu ranges tout. Tu y vas avec une seule chose en tête. Et tu acceptes que la première tentative ne soit qu'une mise en route.

Dans certaines interviewes, Jessie Buckley explique sa façon de travailler habituelle : une intention absolue, mais par touches. Elle dit ne pas être quelqu'un qui a besoin de rester dedans en permanence, ne pas pouvoir tenir ça, et avoir besoin d'aller boire un thé et de bavarder avec l'équipe. Et elle ajoute que sur ce film-là, elle a travaillé très différemment.
Autrement dit : ce qu'elle a fait sur *Hamnet* n'est pas sa méthode. C'est une exception, décidée pour un rôle précis, sur une durée limitée.

## L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte que je donne parfois dans le cadre d'un exercice que j'appelle 1 heure / 1 texte.
Le principe est simple et il est brutal. Les élèves reçoivent un texte qu'ils n'ont jamais vu, et ils ont une heure. Une heure pour le comprendre, le construire et venir m'en faire une proposition.
Et j'attends d'eux qu'ils soient justes. Comme si c'était un casting de dernière minute. Note au passage la longueur du texte. Et pourtant aucun problème pour eux à l'apprendre. Pourquoi ? Parce que je leur demande de ne pas l'apprendre, mais de le comprendre.

Pourquoi ce format d'une heure / un texte ?
Parce que ce que je ne leur laisse pas la possibilité d'avoir peur de sauter du plongeoir.
Pas le temps pour ça.
Il n'y a plus une minute disponible pour se demander si c'est bien, pour repasser le texte une quinzième fois dans le couloir, pour se rassurer. Tu construis, et tu montes. C'est tout. Et tu travailles ta réactivité.
Et ce jour-là, j'ai donné ce texte à une élève de première année justement.

**BELLADONE**

*Une vendeuse de plantes qui essaie de convaincre sa cliente. Elle laisse le temps à sa cliente de réfléchir entre ses différents arguments, du moins au début.*
*Elle est détendue, souriante. Elle a de l'affection pour sa cliente.*

Déjà, c'est joli, je trouve.
C'est un peu comme les myrtilles.
Ça a un peu la couleur des myrtilles, et puis la forme aussi, des myrtilles.
C'est pour ça qu'il faut juste faire attention si vous avez des enfants, parce que ça les attire.
Et puis, le goût est très sucré, on dirait des petits fruits. C'est pour ça que c'est traitre.
Mais pour le coup, c'est radical. Je veux dire c'est efficace, quoi.
Vous mélangez une poignée de ça dans une salade de fruits rouge, c'est ni vu ni connu.
Les gens pensent manger des myrtilles et non, ils ont mangé des Belladones, et c'est terminé, quoi.
Avec juste 10mg de ça, vous causez la mort du système cardiovasculaire, et après, la personne, « couic ».
Ça s'appelle la Belladone. Vous en avez sûrement déjà vu sans savoir ce que c'était. Y'en a un peu partout dans la région.
Donc moi, je vous conseille de...
C'est d'ailleurs ce que j'avais conseillé à une cliente il y a deux-trois ans de ça.
Pareil que vous, elle avait des problèmes avec son mari, mais lui c'était différent, il était abusif avec les enfants, alors elle savait pas trop quoi faire...
Elle a fait comme je lui ai dit, salade de fruits rouge, un peu de Belladone et...
Ça a été fulgurant elle m'a dit. Pendant 6 heures, il s'est tordu dans tous les sens, douleurs thoraciques, essoufflement, tout ça, et 12h après, elle a appelé les pompes funèbres, terminé bonsoir.
Maintenant, elle est heureuse, elle vit toute seule avec son fils, dans les Hautes Alpes.
Ils ont un petit commerce de location de ski de fond, je crois.
Mme Ossizor, elle s'appelait cette dame, je crois.
J'en vois beaucoup, vous savez, des épouses qui cachent leurs bleus sous des lunettes de soleil.

Même si vous essayez de le cacher, ça se voit quand même, vous savez.
Il faut juste vouloir sauter le pas. Moi je dis toujours « dans ces cas là, je préfère qu'il aille rencontrer Saint Pierre avant moi, je suis pas pressée ».
En plus je fais une promo en ce moment sur les couronnes mortuaires.
J'ai une cliente à m'occuper, je vous laisse réfléchir et vous me dites, d'accord ?

L'élève était donc en première année, et avait deux qualités qui ne vont pas souvent ensemble : elle était appliquée, et elle aimait jouer.
Alors regarde ce qu'elle a fait de son heure.
Elle n'a pas passé cinquante minutes à apprendre son texte. Elle a construit son personnage, et elle a laissé le texte venir avec -tu connais la mécanique depuis le chapitre 5.
Elle a cherché ses touches. Elle a monté son interrupteur par strates, du sourire de la commerçante jusqu'à ce qu'il y avait dessous.
Et elle a trouvé son costume par agrégat, comme Chaplin dans le magasin des accessoires. Un accent belge. Des lunettes. Des bijoux ramassés je ne sais où. Une veste avec l'étiquette encore accrochée dans le dos. Rien de tout ça n'était beau ou décoratif. Tout était choisi et fonctionnel.

Puis elle est montée sur scène, et s'est installée devant la caméra.
Avant même qu'elle commence sa scène, je savais qu'elle serait parfaite. Parce que je n'ai pas vu arriver une actrice sur scène, mais un personnage lumineux.

Une seule prise.
Et elle l'avait entre les mains depuis soixante minutes.
C'était parfait.
Pas « prometteur ».
Pas encourageant pour une première année.
Parfait.
Et je vais te dire pourquoi.

Quelqu'un qui contrôle aurait joué le crime. Il aurait mis du danger dans « *c'est traitre* », il aurait baissé la voix sur « *et c'est terminé, quoi* », il aurait fait le monstre. Il aurait joué ce que le texte veut dire.

Elle, non. Elle a joué la gentillesse. Elle avait de l'affection pour sa cliente et ça se voyait, et c'est exactement pour ça que la scène était terrifiante et drôle à la fois. Elle en était même à annoncer sa promo sur les couronnes mortuaires comme on propose un sachet en plus à la caisse. Tout ça avec un accent Belge maitrisé alors que jamais fait jusque-là.
Parfait, je t'ai dit.

C'était la première fois qu'elle atteignait l'oubli conscient, et le sourire sur son visage, celui de l'actrice, cette fois, une fois que la scène était terminée, était celui d'une personne consciente qu'elle venait de vivre quelque chose de magnifique, un cap franchi.

*-Tu t'es dit quoi, juste avant de monter ?*
*-Rien.*
*-Rien du tout ?*
*-Non... juste que j'avais envie de kiffer.*

Évidemment.
Elle n'a pas eu le temps de vérifier quoi que ce soit. Elle ne s'est pas demandé si l'accent tenait, ni si son interrupteur allait s'allumer à l'endroit prévu, ni si la classe trouverait ça bien. Elle n'avait pas une minute pour ça.
Donc elle est entrée avec la seule chose qui lui restait : ce qu'elle avait construit, et l'envie de le faire, l'envie de « *kiffer* ».

L'écolier révise dans le couloir. Il entre avec ses notes dans la tête, et il joue ses notes. Il s'inquiète de savoir si « ce sera bien ou pas ».
On voit un élève qui exécute correctement son travail.
Elle, elle a fait confiance. À ses touches, à ses strates, à la veste avec l'étiquette. Elle a oublié en toute connaissance de cause, et elle a pris la décision de « kiffer ».

Retiens deux choses de cette histoire.

- L'oubli conscient n'est pas un niveau.
  Ce n'est pas une récompense qu'on obtient au bout de cinq ans. C'est un choix qu'on fait, et qu'une première année peut faire aussi bien qu'un professionnel -à une condition, ne pas s'inquiéter du résultat, OSER RATER.

- Et la contrainte de temps est une clé.
  Elle t'oblige à construire vite et à lâcher tout de suite, parce qu'elle ne te laisse pas le choix. Le jour où tu auras trois mois de répétitions, tu auras tout le loisir de te surveiller, et personne ne t'en empêchera.

Tu ne travailles pas pour te souvenir. Tu travailles pour pouvoir oublier.

**L'EXERCICE**

Harcèlement scolaire.

**PREMIER TEMPS:** LA RELECTURE FINALE
Reprends ton carnet et relis tout ce que tu as accumulé depuis le chapitre 5 : la paraphrase, les huit lectures, les dominos, le sous-texte, les six piliers, l'appel téléphonique, la traversée, les touches, ce que le dossier a fait tenir et ce qu'il a fait tomber, les quatre points cardinaux, l'interrupteur, le pont de la pensée.
Prends le temps. Une heure s'il le faut.
Puis ferme le carnet.

**DEUXIÈME TEMPS:** TON UNIQUE CONSIGNE
Pense à ton verbe d'intention. Pilier 6. Et dis-toi que toi personnage, tu espères une chose : que ce parent d'élève ne te fasse pas sortir de tes gonds. Parce que cette violence, tu préfères qu'elle soit derrière toi.

**TROISIÈME TEMPS:** LA SCÈNE ENTIÈRE
Avec ton partenaire du chapitre 17.

Vous jouez la scène en entier. Sans arrêt, sans reprise, même si ça part en vrille, même s'il manque des mots, même si l'un de vous se plante. Surtout s'il se plante.
Une seule règle: on ne s'arrête pas.

**LE BILAN.**
À quel moment est-ce que j'ai arrêté de me regarder ?
Et surtout : est-ce que j'ai kiffé ? Est-ce que je me suis amusé ?

# GÉRER LE TRAC

*– Moi, je n'ai jamais le trac.*
*– Ne vous inquiétez pas.*
*Ça viendra avec le talent.*
Sarah **Bernhardt**

- **LE CONSTAT**
  À trente minutes de monter, l'acteur cherche à faire disparaître son trac. Il respire par le ventre, il s'étire, il compte jusqu'à quatre, il boit de l'eau, il fait les cent pas. Et ça marche. Pendant dix minutes. Puis ça revient, exactement au même endroit, avec les mêmes symptômes.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'il considère le trac comme un défaut. La preuve qu'il n'est pas prêt, qu'il n'est pas fait pour ça, que les vrais acteurs n'ont pas peur. Alors il lutte contre lui.

- **LE DANGER**
  À force de le subir, certains laissent le trac décider à leur place. Ils refusent des castings, ils ne montent plus, ils s'arrangent pour ne pas être choisis. Le trac ne les empêche pas de jouer : il les empêche d'y aller.

- **LE PIÈGE**
  Lutter contre le trac, c'est s'occuper de soi. Or dès que tu t'occupes de toi, tu te regardes, et dès que tu te regardes, le trac grossit. C'est une boucle parfaitement fermée : le remède est l'aliment.

- **LE RENVERSEMENT**

Le trac t'appartient.
À toi, l'acteur, le type que tu vois dans le miroir, celui qui a peur de foirer et des regards.
Ton personnage, lui, n'a pas le trac : il ne sait même pas qu'il y a une salle. Hamlet n'a pas peur de rater un monologue, il a peur de ne pas venger son père. Ce n'est pas la même peur. Donc on ne supprime pas le trac : on lui change de propriétaire.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu as déjà eu le trac avant un entretien, avant un examen, avant d'annoncer une nouvelle importante. Ton corps produit exactement la même chose dans les trois cas, et ce n'est jamais un défaut de fabrication : c'est ce que produit un organisme humain quand quelque chose compte pour lui. Le trac n'est pas le symptôme d'un problème. C'est le symptôme d'un enjeu. Et c'est de l'énergie déjà produite, déjà disponible. La seule question est de savoir à qui tu la donnes.

- **LA RÈGLE**
  Bascule tôt. Pas au « *action* », pas au lever de rideau. Pendant que les techniciens règlent, pendant que le public entre, pendant que tu es encore en loge. Alors il se produit une chose étrange : l'acteur bourré de trac reste assis sur sa chaise, et un autre corps se lève.

- **LA MÉTHODE**
  Donne à ton personnage une tâche concrète pour la première seconde. Quelque chose de physique, qui ne dépend pas de ton état : lire un document, ranger un objet, attendre quelqu'un. Un homme occupé n'a pas le temps d'avoir le trac d'un autre.

- **LA MISE EN GARDE**
  Tout ce chapitre parle du trac ordinaire, celui qui monte et qui redescend. Si ce que tu vis ressemble à des crises d'angoisse répétées, si ça déborde sur ton sommeil et sur ta vie, ce n'est

plus une question de technique de jeu et aucun livre ne te réglera ça. Parles-en à quelqu'un de compétent. Ce n'est ni un aveu de faiblesse ni la fin d'une carrière.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  Ta peur ne monte pas sur scène avec toi. Parce que par définition, sur scène, il n'est censé demeurer que le personnage. Du moins à 90%.
  Au sommet de sa carrière de boxeur, Mike Tyson avait peur dans les vestiaires. Il le dit lui-même. Puis, à mesure qu'il arrivait vers le ring, la peur s'amenuisait, jusqu'à ce qu'au moment où il était sur le ring, face à son adversaire, il savait qu'il allait « le bouffer ». Si Mike Tyson, connu à cette époque-là pour mettre ses adversaires KO en moins d'un round était lui aussi sujet au trac, il est tout à fait légitime que n'importe qui le soit aussi.

## LE CONCEPT

Le trac ne s'en va pas, cherche pas.
Comme ça c'est clair.
Je sais que ce n'est pas ce que tu voulais lire. Mais tant que tu chercheras à le supprimer, tu perdras ton temps, et tu perdras aussi confiance en toi à chaque fois que ça ne marchera pas.
D'ailleurs, comme le dit Sarah Bernhardt, c'est plutôt une bonne nouvelle si tu y es sujet.
Donc on arrête de le combattre, et on l'utilise.

- Le trac appartient à l'acteur, jamais au personnage.
  C'est le cœur de tout. Ta peur à toi porte sur des choses que ton personnage ignore : le public, le texte, le jugement, le résultat. Lui n'a jamais entendu parler de tout ça. Il a ses propres peurs, occupe-toi d'elles, parce que c'est ce personnage que l'auteur a écrit, pas toi.

- Donc bascule avant.
  Crée ce que j'appelle une « continuité ». Sois ton personnage

30 minutes avant, minimum.
Si tu attends le lever de rideau pour appuyer sur ton interrupteur, tu passes les minutes précédentes seul avec ta peur, à la nourrir. Bascule bien avant que le public entre, et tu passes ces minutes-là avec quelqu'un qui a d'autres problèmes.

- Donne-lui une tâche. Un homme occupé n'a pas le temps d'avoir peur. Décide de ce que ton personnage est en train de faire à la seconde où la lumière se fait. Pas une émotion : une action, physique, concrète, ou une pensée qui lui dévore l'esprit.

Et pour ce qui est des exercices de respiration : ils ne sont pas inutiles, ils font redescendre le rythme cardiaque, et ça n'est pas rien. Mais ce sont des pansements. Ils traitent le symptôme. On ne met pas un pansement sur une jambe de bois.

## L'EXEMPLE LAURENCE OLIVIER

Au milieu des années soixante, l'acteur le plus célèbre du théâtre anglais, celui qui dirige alors le Théâtre national, celui qu'on considère comme le plus grand interprète shakespearien de son siècle, est terrorisé.
Il y a des probabilités que tu connaisses pas Laurence Olivier, mais dis-toi que c'était une méchante brute d'acteur, le bonhomme.

MAIS.
Laurence Olivier traverse pendant plusieurs années une période de trac paralysant. Il ne s'agit pas d'une petite appréhension : il raconte dans ses mémoires une peur physique, envahissante, qui monte à mesure que l'heure approche.

Il met alors en place des arrangements que n'importe quel débutant trouverait humiliants. Il demande à ses partenaires de ne pas le regarder dans les yeux. Il exige que quelqu'un se tienne en coulisse, dans son champ de vision, pour qu'il sache qu'il n'est pas seul. Il se force, soir

après soir, à entrer sur scène.

Retiens trois choses de cette histoire.

- Cet homme n'était pas un débutant fragile.
  Une brute, te disais-je. Il avait tout gagné, tout joué, tout prouvé. Le trac ne s'en est pas soucié.

- Ça peut arriver tard.
  Le trac n'est pas une maladie de jeunesse qu'on soigne avec l'expérience, il arrive parfois avec elle, quand l'enjeu grossit.

- Il a continué à monter sur scène.
  Pas héroïquement, pas sans dommage, mais il a continué. Et cette période a fini par passer.

Donc si un jour ça t'arrive, tu sauras deux choses : que ça n'a rien à voir avec ta valeur, et que ça ne dure pas toute une vie.

L'EXEMPLE EN CLASSE

J'ai eu un élève terrorisé à l'idée de monter sur scène pour un spectacle.
Pas nerveux la veille.
Terrorisé des semaines à l'avance.
On préparait un spectacle de fin d'année, une soirée composée de plusieurs pièces courtes, et à chaque cours il y pensait.
Sa pièce, elle, était bien travaillée. C'était un monologue, adressé directement au public, porté par un personnage charmeur, beau parleur, complètement détendu.
Autrement dit : il devait jouer exactement le contraire de ce qu'il était en train de vivre..

Alors on n'a rien changé au texte, ni à son travail. On a changé une seule chose : le moment où le spectacle commence.
J'ai mis sa pièce en premier. Et je lui ai donné une consigne qui n'avait rien à voir avec le jeu.

C'est lui qui accueillerait le public.
Pas lui, l'élève. Lui, le personnage.
Dès l'ouverture des portes, en costume, il recevait les gens à l'entrée, il les saluait, il les plaçait, il bavardait avec eux, il faisait patienter ceux qui arrivaient en retard. Une vingtaine de minutes comme ça. Puis, quand tout le monde était assis, il montait sur le plateau et il enchaînait son monologue.
Sans coupure. Sans annonce. Sans noir.

Regarde ce que ça a balayé d'un revers de la main.

- Il n'y a plus de lever de rideau.
- Il n'y a plus de moment où on passe de l'autre côté.
- Il n'y a plus ce seuil que tout acteur redoute et qui concentre à lui seul quatre-vingt-dix pour cent du trac : la seconde où l'on entre. Il était déjà entré. Depuis trente minutes. Sans que personne, y compris lui, ait eu à décider quoi que ce soit.

Et regarde ce que ça produit, ce qui est encore plus intéressant.
Ce personnage était charmeur, à l'aise avec les mots, détendu. Que fait un homme comme ça quand des gens arrivent chez lui ? Il les accueille. Il plaisante. Il installe une dame au premier rang en lui trouvant une phrase agréable. Il est bien.
Donc pendant une petite demi-heure, ce garçon a fait exactement ce que son personnage aurait fait, et il l'a fait avec des vrais gens, dans une vraie situation, avec des vraies réponses en face.

Il n'a pas eu besoin de se mettre dans l'état. L'état était le résultat de ce qu'il faisait. Il est monté sur le plateau détendu. Pas « *moins tendu* ». Détendu, pour de bon, parce qu'il venait de passer trente minutes à s'amuser.
Il n'a pas vu une épreuve. Il a vu un plaisir.
Pendant des semaines, ce spectacle était une chose qui allait lui arriver, un examen, quelque chose qu'il subirait. Le jour venu, c'est devenu une soirée où il recevait des gens.
Il était le personnage.

Il était véritablement acteur.
Il était dans la détente.

Maintenant, ce que tu peux en tirer, toi, parce que tu n'auras pas toujours un professeur qui réorganise l'ordre du spectacle pour te sauver la mise.
Tu ne peux pas toujours supprimer le seuil. Tu peux toujours l'avancer.
C'est très exactement la règle de ce chapitre : bascule tôt. Lui a basculé trente minutes avant, avec des témoins, en faisant quelque chose d'utile. Toi, tu peux basculer en loge, dans le couloir, dans la voiture avant ton casting. Ne montre pas aux gens que tu as basculé. Garde-ça pour toi. Quiconque fait déballage de sa cuisine interne n'intéressera personne si ce n'est son propre ego. Garde-ça pour toi.

Et surtout, retiens le mécanisme qui a marché ici :
Ce personnage était détendu, donc on lui a fait faire des choses détendues. Alors demande-toi, sur le rôle que tu prépares : qu'est-ce que ce type ferait, lui, dans la demi-heure qui précède ?
Si c'est un homme méthodique, va vérifier tes accessoires un par un, en tant que lui. Si c'est un homme pressé, arrive en retard sur ta propre préparation. Si c'est un homme qui attend quelqu'un, attends.
Tu n'auras pas supprimé ton trac. Tu l'auras simplement laissé assis sur sa chaise, tout seul, pendant que quelqu'un d'autre travaillait.

## L'EXERCICE

Aujourd'hui, on prépare la bascule.

**PREMIER TEMPS:** LES DEUX PEURS
Une page, deux colonnes.

- À gauche : moi l'acteur. De quoi j'ai peur ?
  Sois précis et honnête, personne ne lira. Oublier mon texte. Être ridicule. Qu'on trouve que je ne suis pas crédible en homme d'autorité. Que la personne devant qui je joue se marre. Que ce soit nul et que je ne m'en rende même pas compte.

- À droite : moi le personnage. De quoi lui a peur ?
  Et attention, la réponse n'est jamais « *de rien* ». Cet homme a peur de quelque chose, et depuis le chapitre 11 tu sais beaucoup mieux de quoi.
  Qu'est-ce qui arrive à Hervé si ça recommence ? Qu'est-ce qu'il redoute de redevenir, lui, s'il va trop loin ce soir ? Et cette phrase du texte, marqueur (28) « *les élèves que j'ai sous ma protection* », de quoi il les protège, au juste ? Un homme qui protège a peur de quelque chose de très précis.

Puis regarde tes deux colonnes.
Elles n'ont rigoureusement rien en commun.
Alors pourquoi avoir le trac ? Du moins, pourquoi ne pas le laisser en loges ?

**DEUXIÈME TEMPS:** LA TÂCHE DE LA PREMIÈRE SECONDE
Décide ce que fait le proviseur à la seconde où la scène commence.
Le texte te l'offre : il a la tête dans ses papiers, et il ne lève pas les yeux avant plusieurs répliques.
Quels papiers, exactement ? Le dossier d'Hervé ? Celui du fils ? Un truc administratif qui n'a rien à voir et qu'il tient pour se donner une contenance ? Écrit-il ? Signe-t-il ?
Fais cette activité pour de bon. Mets de vrais papiers devant toi quand tu joueras. Pas une feuille blanche : de vrais documents, avec de vrais mots dessus, que tu es capable de lire.
Un homme occupé n'a pas le trac de quelqu'un d'autre. Quiconque a déjà rempli une fiche d'impôts sait parfaitement ce que je veux dire par là.

# L'ÉTAT DE GRÂCE

*« Répondre comme si la scène se passait maintenant libère l'acteur. »*
Meryl **Streep**

- **LE CONSTAT**
  Tout acteur en a entendu parler, et tout acteur l'attend. Ce moment où plus rien n'est difficile, où le texte arrive tout seul, où le temps se déforme, où l'on est simultanément totalement dedans et parfaitement lucide. Certains l'ont vécu une fois et le poursuivent depuis. D'autres ne l'ont jamais vécu et en concluent qu'ils n'ont pas le don.

- **L'EXPLICATION**
  Parce qu'on en parle comme d'un miracle. Un truc mystique, réservé aux élus, qui descendrait sur certains soirs et pas sur d'autres. Formulé comme ça, il n'y a plus rien à travailler : il n'y a plus qu'à espérer.

- **LE DANGER**
  En faire un étalon de mesure. « *Je ne l'ai pas eu, donc j'étais mauvais.* » C'est le contraire d'un raisonnement professionnel. Un bon acteur n'est pas quelqu'un qui atteint la grâce : c'est quelqu'un de fiable, qui livre une scène solide le mardi soir avec la grippe, devant douze personnes, à la quatorzième prise. En tout cas, c'est quelqu'un que moi professionnel, j'aurais envie d'appeler pour reprendre un rôle sur une de mes pièces de théâtre.

- **LE PIÈGE**
  Le chercher. Chercher l'état de grâce, c'est se demander

pendant qu'on joue si on est en train de l'avoir, donc se regarder, donc le rendre impossible. C'est le seul état au monde qui disparaît dès qu'on le vise, et qui n'apparaît que quand on a définitivement arrêté de le vouloir.

- **LE RENVERSEMENT**
  Personne ne peut convoquer, l'état de grâce mais tout le monde peut assembler ses conditions, et ces conditions occupent les dix-neuf chapitres précédents : un texte compris jusqu'à l'os, un personnage construit touche par touche, un interrupteur qui fonctionne, une seule consigne en tête, une écoute réelle, et un lâcher-prise total.

- **L'APPROCHE PRAGMATIQUE**
  Tu l'as déjà connu, et sans doute pas sur une scène. En conduisant de nuit sur une route que tu connais. En cuisinant pour dix personnes. En jouant de la musique, en bricolant, en réglant une urgence au travail. Ce moment où tu ne t'es plus senti faire d'effort, où tu n'as plus pensé à toi, où le geste suivant t'a paru évident et où tu as été très étonné de l'heure qu'il était. Ce n'est pas réservé aux artistes, et ça n'arrive jamais le premier jour : ça n'arrive qu'à des gens qui ont déjà une compétence solide dans ce qu'ils font.

- **LA RÈGLE**
  Ne t'écoute pas parler, toi l'acteur. Laisse rouler. Amuse-toi. Écoute ton partenaire. Kiffe.

- **LA MÉTHODE**
  Monte, joue, sors, note. Et recommence. Tous les jours si possible, comme un athlète va s'entrainer tous les jours (repense à Tyson sur le chapitre Le Trac). C'est cette régularité-là, et rien d'autre, qui finit par produire ces soirs-là. Et redescends : ce que tu vis dans ces moments est puissant, et rentrer chez soi après est bizarre.

- **LE PRINCIPE QUATRIÈME MUR**
  La grâce ne se cherche pas, elle se rend possible grâce au travail effectué en amont, au lâcher prise au moment où la scène commence, et à l'amusement propre au simple fait de *jouer* la comédie.

**LE CONCEPT**

Il faut démystifier ce chapitre, sinon il ne sert à rien.
L'état de grâce n'est pas un miracle réservé à quelques élus. C'est un état mental parfaitement décrit, que des chercheurs ont étudié pendant des décennies, et qu'on retrouve chez des chirurgiens, des alpinistes, des musiciens, des joueurs d'échecs et des ouvriers hautement qualifiés.

Et figure-toi que je me suis renseigné.
Le psychologue Mihály Csíkszentmihályi (j'ai réussi à l'orthographier correctement, va vérifier) l'a nommé le FLOW, et il en a listé les conditions.
Lis-les, tu vas reconnaître quelqu'un.

- Un objectif clair.
  On sait exactement ce qu'on veut obtenir à chaque instant. C'est ton pilier 6. C'est ton verbe.

- Un retour immédiat.
  On sait en permanence si ça marche ou pas, sans avoir à y penser. C'est ton partenaire. C'est l'écoute.

- Un équilibre entre la difficulté et la compétence.
  Si c'est trop facile, on s'ennuie. Si c'est trop dur, on panique. C'est exactement pour ça que tu n'attaques pas Hamlet le premier jour, et c'est tout le chapitre 2.

- La disparition de la conscience de soi.
  On arrête de se regarder. C'est l'oubli conscient du chapitre 18.

- Une déformation du temps.
  Quatre minutes qui durent une heure, ou l'inverse.

Regarde bien cette liste : il n'y a pas une seule ligne dont ce livre ne t'ait donné l'outil. Ce n'est pas un hasard. Les vingt chapitres que tu viens de lire ne servent pas à te rendre magique. Ils servent à réunir, une fois de temps en temps, les conditions d'un état que personne ne peut commander. D'où les trois choses à savoir pour ne pas gâcher ta carrière avec ça, et te créer un ulcère à l'estomac pour rien.

- Ne le poursuis pas.
  C'est la seule interdiction du chapitre. La grâce n'apparaît que quand tu as arrêté de la vouloir, par construction, puisque la vouloir suppose de se surveiller. Tu prépares, tu bascules, tu joues. Le reste ne t'appartient pas.

- N'en fais pas ton baromètre qualitatif.
  Un acteur professionnel n'est pas quelqu'un qui est en état de grâce à toutes les représentations. Ça n'arrive jamais. La plupart du temps, les meilleurs acteurs au monde se sont trouvés terriblement à ch...
  Non. Un véritable acteur, c'est quelqu'un sur qui on peut compter : correct un mauvais soir, très bon un bon soir, et de temps en temps, quelque chose d'autre. La fiabilité paie les factures. La grâce, non.

- Et redescends.
  Ce que tu vis dans ces moments-là est puissant, et rentrer chez soi après est bizarre. Donc passe à autre chose ensuite. Mange un truc. Parle à quelqu'un qui n'était pas dans la salle. Joue à la console de jeux vidéos. Bref, change-toi les idées. C'est qu'une scène. C'est qu'un film. C'est qu'un projet.

## L'EXEMPLE DU FLOW

La grâce est la récompense qui arrive parfois d'être 24.24.
Oui, j'ai écrit « parfois ». Elle n'est jamais garantie.

## L'EXEMPLE DE DENZEL WASHINGTON

*Training Day*, 2001. Antoine Fuqua, sur un scénario de David Ayer.
Masterclass.
Denzel Washington y joue Alonzo Harris, flic de Los Angeles, corrompu jusqu'à l'os, qui passe le film à initier un jeune bleu à sa façon de faire. Le rôle lui a valu l'Oscar du meilleur acteur.

Dernière séquence. Alonzo est à terre. Son trafic est éventé, son jeune coéquipier l'a lâché, et il se retrouve seul au milieu d'un quartier qu'il tenait depuis des années. Il demande aux habitants de régler le problème pour lui. Personne ne bouge.

Alors il explose.
Il menace, il rappelle qui il est, il promet la prison à tout le monde, il s'emballe, vexé dans son ego, et pétrifié à l'idée de mourir bientôt criblé de balles par les russes à qui il doit cet argent, et il lance cette phrase que tout le monde connaît :

*« King Kong ain't got shit on me. »*

Elle n'est pas dans le scénario.
Elle n'a jamais été écrite par David Ayer. Washington l'a improvisée dans le feu de la scène. Et Fuqua raconte que ce moment-là était très largement improvisé, en expliquant la chose de la manière la plus simple du monde : il était dans la zone.

*Il était dans la zone.*

Maintenant, reprends la liste des conditions du flow, et regarde ce que Fuqua avait sous les yeux.

- Un objectif clair.

Alonzo veut une seule chose et il la veut de toutes ses forces : que ce quartier lui obéisse une dernière fois pour récupérer son argent pour sauver sa peau. C'est un verbe, un seul, et il est allumé du premier mot au dernier.

- Un retour immédiat.
  Et il est ici d'une nature très particulière. La séquence a été tournée dans une vraie cité de Watts, et Fuqua avait engagé les habitants du quartier comme figurants. Ce ne sont pas des comédiens qui font semblant de ne pas bouger. Ce sont des gens qui regardent un type hurler devant chez eux. Fuqua raconte d'ailleurs qu'après la prise, des membres de gangs sont venus lui dire que le film allait marcher. Un acteur qui a ça en face de lui ne peut pas tricher, et surtout : il sait en permanence si ça marche.

- Un équilibre entre la difficulté et la compétence.
  Un acteur moins solide se serait fait manger par cette rue. Un acteur moins mis en danger serait resté propre. Là, c'est exactement au niveau : trop dur pour être confortable, pas trop dur pour être ingérable.

- La disparition de la conscience de soi.
  C'est la seule chose qui explique la phrase. Personne ne trouve « *King Kong* » en réfléchissant. On ne se dit pas « *tiens, il me faudrait une image de gorille ici* ». Ça sort de quelqu'un qui a cessé de se relire, et qui laisse l'ego de son personnage parler.

- La déformation du temps.
  Regarde la scène en entier, chronomètre en main, puis demande-toi combien de temps tu as cru qu'elle durait. Ça ne colle pas. Pour lui non plus, très probablement.

Cinq conditions sur cinq. Sur une seule prise.
Et j'insiste là-dessus, parce que c'est le détail qui fait de cette histoire un exemple et pas une anecdote. Fuqua a raconté que Washington ne ferait

qu'une prise de ce moment-là, d'où son angoisse de réalisateur, celle de ne pas l'avoir correctement dans le cadre.
Une seule.

## L'EXEMPLE EN CLASSE

Voici un texte extrait d'une pièce de théâtre que j'avais écrit pour un spectacle et fait jouer à mes élèves.

**HURLER EN SILENCE**

*Le personnage est dans le coma, et a 11 ans. Elle s'adresse à sa mère, qui évidemment ne l'entend pas.*

Tu m'entends pas, mais je hurle.

Je hurle parce que je sais très bien ce qu'il se passe, et crois-le ou non, je sais aussi ce qu'il va se passer après. Avec une espèce de clarté que j'ai jamais ressentie jusque-là.

C'est clair comme de l'eau de roche ce que je vois de ce qu'il se passe autour de moi.

Je les vois tous les jours s'affairer autour de moi. Me brancher, me laver, me prendre des mesures de ceci ou cela, et je vois le reste aussi. Je te vois venir tous les jours pour me tenir compagnie, même si tu crois que je te vois pas, me dire ce qu'il se passe dans le monde, me raconter ce qu'il se passe dans la famille.

Je sais ce que j'ai aussi.

C'est ça qui est fou. Je sais parfaitement ce que j'ai. J'ai entendu ce qu'ils ont dit, les médecins. Et ce qui est encore plus fou, c'est que je sais ce qui va arriver après.

Vous priez tous pour que je me réveille, et je vais me réveiller.

Mais quand je vais me réveiller, qu'est-ce que ça va changer ? Je pourrai plus bouger. Il y aura pas beaucoup de différence avec aujourd'hui.

Je pourrai pas bouger, je pourrai pas manger, je pourrai pas te toucher la main, ou te caresser le visage. Je serai dépendante de toi pour tout, parce qu'on m'autorisera à rentrer à la maison.

Mais là-bas, j'aurai besoin de toi pour faire absolument tout. Et ça, je pourrai pas le supporter. Tu me connais, j'étais quelqu'un qui avait besoin de bouger, je pouvais pas rester en place.
Je pourrai pas supporter de vivre comme ça, immobile, dépendante.
Alors je te le demande.
Je te le hurle, même si tu m'entends pas. Je veux que tu me débranches.
Je te le demande, je t'en supplie, même.
Débranche-moi.

Nous étions à la première lecture de la pièce.
Une lecture. Pas une répétition, pas un filage, pas un passage. Des gens assis autour d'une table, les feuilles à la main, qui découvrent le texte à voix haute pour la première fois. Personne n'était debout. Personne ne savait son texte. Personne n'était en costume.
Personne ne jouait à 100%, quand bien même une lecture demande de la préparation en amont. Mais l'on reste un groupe autour d'une table.

Quand l'élève en question a lu ce passage-là, je peux te dire très exactement ce qui s'est passé dans la pièce : plus personne n'a bougé. Autour de la table, ça pleurait à mesure que la voix de la comédienne se brisait sur les passages sur lesquels elle, en tant que personnage, essayait de convaincre sa mère (pilier 6, l'intention) sans pleurer. Mais elle pleurait, évidemment, trop submergée par le mal qu'elle traversait.
Pas un bruit de page.
Pas un raclement de chaise.
La meilleure lecture que j'ai vu de toute ma carrière.
Elle était en état de grâce.

Pourquoi cette anecdote-là plutôt qu'une autre ?

- Premièrement : ça n'arrive pas que sur scène.
  Il n'y avait ni public, ni lumières, ni costume, ni décor. Il y avait une table, des gens fatigués en fin de journée, et des feuilles A4.

Donc oublie tout de suite l'image que tu t'en fais. La grâce ne descend pas dans les théâtres à l'italienne un soir de première. Elle arrive n'importe où, y compris dans une salle de cours à 18h30 pendant que quelqu'un cherche encore la bonne page.

- Deuxièmement : elle était préparée.
  Elle avait derrière elle des semaines sur le personnage, même si l'on en était qu'à l'étape de la lecture.

- Troisièmement, et c'est le plus intéressant : la lecture lui a donné les conditions gratuitement.
  Regarde ce qu'une lecture supprime.
  Elle supprime l'attente de résultat : personne n'attend une performance extraordinaire à une lecture, en tout cas, pas au niveau de ce que l'on verra sur scène, pour de vrai, avec les costumes, la mise en scène, etc. On lit, on veut entendre le texte, la situation, voir l'alchimie, etc. Donc plus de contrôle qualité, plus de « *est-ce que je suis bien* », plus rien à prouver.

Alors retiens ça, parce que c'est utilisable dès demain.
Quand une scène ne vient pas, quand tu tournes en rond, quand tu t'es trop regardé pendant trois semaines, reprends-la en lecture. Assis. Feuilles en main. Sans rien jouer.
Tu ne le fais pas pour te reposer.
Tu le fais parce que c'est l'endroit du travail où il est le plus facile d'arrêter de se surveiller.

## L'EXERCICE

C'est le dernier. Et c'est celui pour lequel tu travailles depuis dix-neuf chapitres.
Tu vas jouer *Harcèlement scolaire* en entier.

### LE DISPOSITIF.

Il te faut ton partenaire pour le parent, et au moins une personne qui regarde. Une seule suffit. Ta sœur, ton voisin, quelqu'un qui ne connaît

rien au théâtre -c'est même mieux, il ne saura pas ce qu'il est censé apprécier, donc il ne saura qu'une chose : s'il a décroché ou pas.
Prépare la table. De vrais papiers dessus, ceux que tu as choisis au chapitre 19.

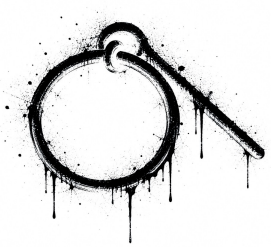
**LA RÈGLE UNIQUE.**
On ne s'arrête pas.
Quoi qu'il arrive. Un mot qui manque, un fou rire de celui qui regarde, un voisin qui sonne, un texte qui saute. Tout ce qui arrive appartient désormais à la scène.

**APRÈS.**
Tu ne demandes à personne si c'était bien.
Tu poses simplement à la personne censée regardait s'il a décroché.

**ET ENSUITE.**
Reprends ton carnet.
Va à la page que tu as écrite au chapitre 2, celle où tu avais noté ce que tu ferais si tu devais jouer cette scène dans quarante-huit heures.
Relis-la.
Je t'avais dit que tu la relirais.
Si tu as correctement travaillé, en prenant ton temps, il y a de fortes chances qu'entre celui que tu étais à ce chapitre, et celui que tu es alors que tu lis ces mots, la différences soit frappante.

Tu étais très certainement un écolier.
J'ose espérer maintenant que tu es un élève.

# CONCLUSION



## CONCLUSION

*« Connais ton texte,*
*et te cogne pas dans les meubles."*
Spencer **Tracy**

Reprenons là où on avait commencé.
Qu'est-ce que tu vas vivre dans dix secondes ?
Tu sais toujours pas.
Mais quelque chose a changé depuis la première page, et je vais te dire quoi : maintenant, ça ne te fait plus peur. Tu as passé vingt chapitres à apprendre à danser avec ce que personne ne peut prévoir. Le chaos d'une conversation. Le partenaire qui change tout. La chaise qui casse. La grâce qui vient ou qui ne vient pas.

Tu as appris à ne plus vouloir le contrôle.
Maintenant, je vais te dire ce que tu viens de lire.
Tu crois avoir appris vingt outils.
C'est faux.
Tu en as appris un seul, décliné vingt fois.

LE PERSONNAGE
N'EST AU COURANT
**DE RIEN**.

Reprends le livre par ce bout-là, et regarde ce qui se déplie.

- Il ne sait pas qu'une émotion est écrite en bas de la page, donc on ne joue jamais une émotion : on joue le fait qui la provoque. Chapitre 4.

- Il n'a pas de texte, donc on n'apprend pas par cœur : on finit par savoir de quoi on parle. Chapitre 5.

- Il ne t'a laissé aucune explication, seulement des indices, donc on enquête au lieu de conclure. Chapitres 6 et 7.

- Il ne pense pas, ne bouge pas, ne parle pas comme toi, donc on ne se contente pas de dire ses phrases : on se règle sur lui. Chapitres 8 à 14.

- Il ne sait pas ce que l'autre va répondre, donc on n'arrive pas avec ses intonations préparées : on écoute, et on s'adapte. Chapitres 15 et 17.

- Il ne sait pas qu'il fait un monologue, donc on ne planifie pas ses virages : on pense tellement fort que les mots sortent. Chapitre 16.

- Il ne sait pas que cette chaise n'était pas censée casser, donc un accident n'est pas une faute : c'est un événement de sa vie. Chapitre 17.

- Il ne sait pas qu'il y a une salle, donc le trac n'est pas à lui. Il est à toi, et il reste assis en loge pendant qu'un autre corps se lève. Chapitre 19.

- Et il ne sait pas qu'on le regarde. C'est très exactement pour ça que l'état de grâce ne se cherche pas : le jour où tu te demandes si tu es en train de l'avoir, tu es redevenu celui qui sait qu'on le regarde. Chapitre 20.

Puisque le personnage n'est au courant de rien, l'acteur, lui, doit être au courant de tout. Pas pour l'exhiber. Pour pouvoir s'en débarrasser au bon moment. Tu dois tout savoir pour pouvoir tout oublier.

Adler t'a servi à comprendre. Stanislavski t'a servi à construire. Meisner t'a servi à lâcher. Ils ne sont pas trois écoles que je t'ai résumées, et crois-moi qu'il est nécessaire de lire ce qu'ils disent pour de bon dans leurs

livres. Ce sont des incontournables. Mais pour moi, ici, ce sont trois moments d'un même trajet, et ce trajet est le seul possible, à mes yeux. En tout cas, celui qui fait le plus de sens.

Récapitulons, une dernière fois.

- **COMPRENDRE.**
  Un texte est une scène de crime. On enquête, on formule, on démolit, on reconstruit. On ne cherche pas la bonne réponse : on cherche l'histoire la plus solide. Et on n'apprend jamais un texte.

- **INCARNER.**
  Un personnage ne se ressent pas, il se fabrique. Touche par touche, point cardinal par point cardinal. Puis il s'enfile comme on appuie sur un interrupteur, et il se travaille dans la vraie vie, dans le métro, à la boulangerie, la nuit avec des bottes aux pieds.

- **ÉCOUTER.**
  Ce que tu fais ne dépend pas de toi. Ça dépend de l'autre. Tu penses en permanence, tu reçois en permanence, tu t'adaptes en permanence. Et quand l'imprévu arrive -il arrivera, je te le dis et le signe- tu restes dedans. Puis tu prépares tout, et tu lâches tout.

Rappelle-toi enfin les quatre verbes de l'introduction, ceux que je t'avais demandé de garder dans un coin.

- Penser.
- Réagir.
- Bouger.
- Parler.

En tant que quelqu'un qui n'est au courant de rien.

Ils reviendront toute ta vie, sur chaque rôle, y compris ceux que tu joueras dans trente ans.

Maintenant, il faut que je te parle de ce que ce livre ne t'a pas appris.
Parce qu'il y a des trous. Tu les as forcément sentis. Et le plus gros d'entre eux, je te l'ai raconté au chapitre 2 sans rien t'expliquer : un jeune acteur dans une jeep militaire, une mitrailleuse, un premier assistant qui traverse un camp pour lui dire que ce qui compte, c'est le premier plan.
Deux cents pages plus tard, tu ne sais toujours pas ce qu'est un premier plan.
Ce n'est pas un oubli. C'est une ligne que j'ai tenue d'un bout à l'autre.
Ce livre parle du JEU. Il parle de construire un rôle et de le tenir devant des êtres humains. Il ne parle pas du PLATEAU, ni de la profession.

Et ce n'est pas par coquetterie de conteur, c'est pour une raison très concrète : mélanger les deux fabrique des écoliers. Un débutant qui se demande comment trouver un agent avant de savoir paraphraser un texte se pose très exactement les mauvaises questions, celles du chapitre 3. Il travaille sa carrière au lieu de travailler son métier. Et il n'y a rien de plus triste qu'un acteur qui sait parfaitement se vendre et qui n'a rien à vendre.

Donc voilà les questions que ce livre t'a laissées sur les bras, et je les assume :

- Pourquoi il ne faut pas regarder la caméra -et ce que ça change, de jouer en gros plan plutôt qu'en plan large.

- Ce qu'un plan raconte, et pourquoi un acteur excellent peut le démolir en une prise.

- Comment refaire quinze fois la même prise, alors que pour ton personnage, c'est toujours la première fois.

- Ce qu'est une présentation lors d'un casting, et pourquoi elle

décide d'une audition avant même la première réplique.

- Comment tourner correctement une autoproduction, seul, chez toi, sans matériel.

- Comment on trouve un agent, à quoi ça sert, et si on en a vraiment besoin au début.

- Comment on encaisse trente refus d'affilée sans arrêter.

- Et comment on vit de ça.

On en parlera. Et de bien d'autres choses, d'ailleurs. Dans le deuxième carnet : « Le Métier ».

En attendant, un mot sur ce qui t'attend, parce que ce livre s'arrête et que le reste, non.
Tu vas rater des castings. Beaucoup. C'est le métier, ce n'est pas un accident de parcours : un acteur qui travaille est un acteur qui essuie des refus, et le rapport entre les deux est très défavorable. Tu vas jouer des scènes formidables devant six personnes et des scènes moyennes devant six cents. Tu vas rencontrer des gens qui te diront que tu n'y arriveras pas, et il y en aura toujours, à tous les étages, jusqu'à la fin.
Et le carnet, lui, continue.
Le premier est plein. Tu en achèteras un deuxième, puis un dixième, et un jour tu retrouveras le premier au fond d'un carton et tu riras de ce que tu y avais écrit. Garde-le quand même. C'est la seule trace de qui tu étais avant.

Je vais te parler de quelque chose de fondamental maintenant, dont je parle constamment à mes élèves.

**LE MANO A MANO**
Parlons de ton mental.
Il faut qu'il soit d'acier.
Mets-toi ça dans le crâne une fois pour toutes : entre une scène et toi,

c'est un mano a mano. Deux dans l'arène. Pas trois. Le metteur en scène n'y est pas. Ton partenaire non plus, il a son propre duel à mener. Il n'y a que la scène et toi.

Et la scène est un adversaire honnête. Elle ne triche pas. Elle ne bouge pas non plus. Elle est là, avec ses répliques, ses silences, sa vérité que tu dois trouver. Un coffre fort dur à percer.
Ton boulot, c'est de le percer.
Mais la scène compte pas lâcher comme ça.
Alors elle mise sur une chose, une seule : que toi, tu lâches. Que tu te dises un soir que ce n'est pas pour toi. Que le rôle est trop loin, le texte trop dur, le regard des autres trop lourd.

Et je vais te dire ce que j'ai vu, moi, en des années de plateau et de salle de cours. J'ai TOUJOURS vu l'acteur gagner le mano a mano. Toujours. Pas le plus doué. Pas le plus fin. Pas celui qui avait le plus de facilités à seize ans. Le plus pugnace. Celui qui revient. Celui qui remonte sur le plateau alors qu'il s'est pris trois murs dans la même semaine.

J'avais une élève. Une vraie intelligence de jeu, de celles qui ne s'apprennent pas : elle lisait une scène et elle voyait dessous. Les enjeux, la mécanique, ce qui se joue vraiment sous les mots. Sur le papier, elle avait tout.
Sauf qu'elle avait une peur panique du regard de l'autre.
Alors elle s'empêchait de monter sur scène. Parce qu'elle avait trop peur de rater. Et quand elle jouait, elle avait la main sur le frein à main. Elle jouait comme on tient une rampe.
L'année a été dure. Je ne vais pas te la vendre autrement. Il y a eu des mois où l'idée même de monter sur le plateau lui donnait envie de vomir. Elle décidait de passer, puis s'effaçait au dernier moment. « Demain », disait-elle. Et le lendemain, même scénario.
Des soirs où elle est repartie de l'école sans dire au revoir à personne.

Mais pour autant, cher lecteur... rlle n'a pas lâché.
Elle est revenue la semaine suivante. Et celle d'après. Et celle d'après encore. Elle n'a pas gagné d'un coup, ça ne se passe jamais comme ça.

Elle a gagné un centimètre à la fois, sur des mois, en perdant plus souvent qu'à son tour.
Elle n'a pas lâché.
Et en fin d'année, la scène qu'elle devait jouer pour sa bande démo, elle ne l'a pas jouée. Elle l'a DOMINÉE. Elle est entrée dedans comme on entre chez soi. Plus de rampe, plus de contrôle, plus de peur du regard, elle avait quelque chose à dire et elle l'a dit. Ce jour-là, la scène a rendu les armes.
Pas sur la première prise. Il lui en a fallu deux de chauffe, ou trois peut-être. Mais la suivante... elle a montré qui c'était le patron.

Parce qu'elle n'a pas lâché.
Voilà tout ce que j'ai à t'offrir en guise de dernier conseil. Tu vas perdre des manches. Beaucoup. Tu vas te sentir nul, illégitime, à côté de la plaque, et tu vas croire que les autres ont quelque chose que tu n'as pas. Ils ne l'ont pas. Ils ont juste tenu plus longtemps.
Reviens. Encore. La scène finit toujours par céder devant celui qui ne s'en va pas.
C'est à la fin du bal qu'on paie les musiciens.

Un dernier mot.
Ce qu'aucun prof au monde ne peut vous promettre : que vous soyez acteur ou non dans 10 ans. Il ne lit pas l'avenir, et ça dépend de bien de choses sur lesquelles il n'a aucun contrôle.
Donc la plupart d'entre vous ne seront pas acteurs dans dix ans. Vous serez chefs d'entreprise, boulangers, comptables, profs de sport, parents, étudiants en médecine. Peu importe. Du moment que t'es heureux dans ce que tu fais, ça me va.
Mais j'ose espérer que ce que tu as appris ici te suivra partout.
Parce que je l'enseigne ici pour l'acting, mais ça sert dans la vie aussi.
Tu sais observer. Tu sais parler en public. Tu sais réfléchir autrement. Tu sais écouter les gens au lieu de t'écouter toi. Tu sais aussi que ta part d'ombre perd de sa puissance dès qu'on braque un projecteur dessus.
Et tu sais oser rater.
Hein ? Rassure-moi. Tu l'as compris, ça ?
Ose rater, bordel.

La Terre s'arrêtera pas de tourner parce que t'as foiré ton Tchekhov.

Rappelle-toi enfin une phrase que tu as lue avant même l'introduction, tout au début, avant de savoir ce qu'elle voulait dire.

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

C'est la réponse la plus honnête qu'un débutant puisse donner, et la plus triste.
Quoi que tu puisses penser de toi, que tu te trouves trop timide, introverti, pas intéressant, ou ce que tu veux, dis-toi que tu as tort.
Ta personnalité est ta singularité, donc ta richesse.
Cultive-le.
Parce que cette citation, en vérité, c'est la seule chose, dans ce livre, qui soit fausse. Parce qu'à la fin, on ne préfère plus être n'importe qui.
On a joué Hamlet, on a été Hamlet, et c'est précisément pour ça qu'on peut enfin se supporter soi-même. On ne devient pas quelqu'un d'autre en jouant : on découvre l'étendue de ce qu'on contient.

Ce métier ne sert pas à fuir qui tu es.
Il sert à en faire quelque chose.

Eh.
On dit JOUER la comédie.
Jouer.
Alors amuse-toi.
Ce n'est toujours pas une option.
C'est toujours la consigne numéro un.
Et maintenant, va acheter un carnet.
24.24.

**ÉDITEUR**
QUATRIÈME MUR
167 rue Mehdi Ben Barka, 34070 Montpellier

**IMRIMÉ PAR**
COOLIBRI,
111 Rue Nicolas Louis Vauquelin, 31100 Toulouse

**DÉPÔT LÉGAL**
Septembre 2026

© Jérémy Azencott, 2026
Tous droits réservés.
Toute reproduction, représentation, adaptation ou diffusion, intégrale ou partielle, de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans l'autorisation préalable de l'auteur, sous réserve des exceptions prévues par la loi.

# 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