

Entretien avec Denis Lavant Pour la beauté du geste

Bruno Dequen

Number 176, February–April 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80966ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2016). Entretien avec Denis Lavant : pour la beauté du geste. *24 images*, (176), 39–43.

Entretien avec Denis Lavant

propos recueillis par Bruno Dequen

POUR LA BEAUTÉ DU GESTE



Les amants du Pont-Neuf (1991)

Revenons tout d'abord aux sources de votre art. Vous avez débuté très jeune par la pantomime. Pourquoi avoir commencé par ce type de jeu ?

Il n'y avait rien de réfléchi là-dedans. J'ai commencé très jeune parce que je cherchais des issues à la vie, à l'ennui, à l'angoisse, à la peur du monde extérieur. Mes parents n'étaient pas du tout dans le milieu du spectacle. Mon père était pédiatre et ma mère psychologue. Il faut forcément trouver une issue à ça ! (rires) Blague à part, ce besoin de transcender le quotidien m'a amené rapidement vers la poésie, l'imaginaire, mais aussi l'expérimentation physique. En effet, j'étais assez agile, j'avais un don pour le mouvement. Je n'étais pas souple, mais je possédais une grande énergie et j'avais besoin de me dépenser en grimpant partout, et en tombant surtout. J'ai toujours aimé la chute.

Quand j'étais môme et que nous allions en vacances en Bretagne, je ne pensais qu'à marcher sur les câbles reliant les bateaux au port afin de les rejoindre, de partir. J'ai donc essayé tout d'abord le funambulisme. Ça a été la même chose pour les arts du cirque. Il y a une sorte de légende qui circule selon laquelle j'aurais fait l'école du cirque. Pas du tout. J'ai expérimenté les disciplines du cirque par mes propres moyens. Je voulais tout essayer : jongler, marcher sur les mains, faire du monocycle. Je jonglais avec des balles

pour chien, des oranges, des pommes, tout ce que je pouvais trouver. C'était un peu artisanal ! Et ce n'était pas du tout à la mode à l'époque, dans les années 1970. Maintenant, il y en a partout. Par contre, je ne me suis jamais lancé sérieusement dans le cirque parce que ce milieu, aussi fascinant soit-il, comporte quelque chose de trop mélancolique, de presque pathétique. Il y a une âpreté qui se dégage de l'effort physique des gens de cirque. Or, j'ai horreur du sport et de la compétition. J'ai fait du sport plus jeune, mais j'ai arrêté dès que la compétition a commencé. Naïvement, je croyais que le métier d'acteur ne serait pas compétitif. Malheureusement, c'est faux !

Alors que j'étais très physique, j'étais par contre plutôt mutique, et je n'avais pas de fluidité dans le langage. C'est ma grande sœur Marie-Pascale qui m'a ouvert au théâtre. Elle suivait le cours Lecoq, très prisé à l'époque. Comme je ne pouvais pas aller dans le même cours qu'elle, je suis entré dans le cours de mime et là, je me suis éclaté. J'avais déjà vu Marcel Marceau et j'avais pris l'habitude, sans aucune technique, d'interpréter des petites histoires personnelles stylisées pour mes parents et amis. Je me suis tout de suite senti à l'aise dans le mime. Mon imaginaire était parfaitement canalisé dans cette forme d'expression. Ça a commencé comme ça.



Mauvais sang (1986) 1-2 | Les amants du Pont-Neuf(1991) 3-4

Dès le départ, il y avait donc ce désir de transcender la simple dépense physique... Vous mentionniez d'ailleurs également l'importance de la poésie.

C'est l'autre élément qui m'a énormément nourri, qui m'a aidé à trouver une issue à cet ennui. La poésie écrite m'a toujours beaucoup plu. Avant même de commencer le théâtre, j'apprenais déjà des poèmes pour moi-même. Mon amour initial pour la poésie vient probablement du fait que celle-ci passe beaucoup par l'image. Ce n'est que beaucoup plus tard que je me suis rendu compte qu'elle est une expression fondamentale de la littérature, presque plus essentielle que le roman. Les poètes lancent des signaux qui transcendent l'espace et le temps.

J'emmagasinais donc un propos qui n'était pas le mien, mais qui me plaisait, qui était jubilatoire, même lorsqu'il véhiculait un imaginaire plus sombre et des images un peu macabres, comme dans *La Ballade des pendus* de François Villon. Pour moi, la poésie, c'est comme du cinéma. Les poètes font des travellings, des gros plans, ils découpent l'espace avec leurs mots. Ça se développe dans un espace sonore, musical. C'est de la sensation pure. Je ne réalisais pas à l'époque à quel point c'était un art aussi complet.

Et le cinéma?

Mes parents aimaient beaucoup le théâtre. J'ai donc vu beaucoup de pièces, notamment celles de la compagnie Renaud-Barrault. Mais mon père était également un grand cinéphile, passionné par les films de ciné-club comme *Citizen Kane*. Ceci dit, il y a pour moi un film qui demeure ma principale source d'inspiration comme comédien : *Les enfants du paradis*. Il y a tout dans ce film : la vie, le théâtre, le mime, l'amour, le meurtre, etc. Il y a des comédiens extraordinaires, un côté théâtre de rue, baladin. J'ai d'ailleurs toujours été fasciné par l'idée moyenâgeuse du baladin, qui va de château en château pour danser, jongler, faire rire, mais aussi dire de la poésie.

Est-ce que les acteurs slapstick ont également eu une influence sur vous?

Bien sûr! Keaton, Chaplin et les frères Marx m'ont vraiment marqué. Le plus fort, c'est Harpo Marx, qui fait du muet dans du parlant, avec ses frères qui jacassent tout le temps. Avant tout, ce sont les courts métrages de cette époque qui m'ont influencé. D'ailleurs, même si j'aime beaucoup Keaton, j'ai surtout retenu des choses de Chaplin. Son comportement en particulier. J'y ai beaucoup réfléchi après coup quand Harmony Korine m'a contacté pour interpréter son sosie dans *Mr Nobody*. Au début, j'ai un peu paniqué et au lieu de revoir les films, je me suis d'abord demandé ce que j'avais à voir avec Chaplin. C'est là que j'ai constaté qu'on a le même gabarit. Dès que j'ai une moustache et un chapeau, je suggère naturellement sa figure. Et j'avais déjà intégré sa gestuelle : tourner sur un pied, la démarche de canard, etc. C'est une dynamique physique que j'avais utilisée notamment au théâtre.

En même temps, ces acteurs étaient totalement identifiés à un certain type de personnage, ce qui n'est pas votre cas.

Ils ont effectivement su créer des silhouettes mémorables. Mais ils sont souvent allés plus loin que ça. Keaton, par exemple, dans *Film* de Samuel Beckett. Beckett filme Keaton sur la fin de sa vie, tout vieux, mais avec sa tenue de canotier. Il est filmé de dos, déambulant dans les rues. Il incorpore la silhouette *slapstick* dans un univers pesant, dur. C'est un film très fort, complètement nihiliste. Pour moi, les premiers Chaplin et Keaton, c'est très proche du théâtre de rue. Le burlesque américain a toujours eu un côté presque *punk*. Il apporte quelque chose de complètement anarchique dans le quotidien. Ils tournaient souvent dans des lieux publics et ils se comportaient mal avec les gens. Ils mettaient leurs pieds sur les genoux des dames, par exemple. Il y a une violence terrible, mais en même temps ce sont des pantins.

Évidemment, vos propos nous font tout de suite penser à Monsieur Merde.

Oui! Monsieur Merde m'a tout de suite plu. C'est le personnage de Leos (Carax) qui s'est imposé comme une évidence. Pour tous les autres, ça a été compliqué. Or, dès les premiers essais pour *Tokyo*, ça fonctionnait. J'avais en tête Pulcinella, un personnage de la *commedia dell'arte* que j'avais déjà expérimenté dans un stage avec Carlo Boso du Piccolo Teatro de Milan. Ce dernier est l'un des rares professeurs qui m'ait fait avancer, qui ait ouvert une nouvelle voie pour moi. Depuis longtemps, il organise des stages masqués, en utilisant beaucoup d'improvisation. J'en ai fait trois ou quatre avec lui. La première apparition de Monsieur Merde puise dans cette énergie, ce rythme-là, à travers Pulcinella (Polichinelle), qui a l'air nonchalant, mais peut être hyperviolent.

Pour en venir à *Holy Motors*, qu'est-ce que Monsieur Oscar pour vous?

Ce n'est pas simple pour moi. J'ai du mal à avoir une réflexion sur ce film. Il est l'aboutissement d'une trajectoire qui s'est faite en trois films (+ *Tokyo*). Une première rencontre sur *Boy Meets Girl*, un deuxième film (*Mauvais sang*) qui est en quelque sorte écrit pour moi avec le rôle d'Alex et *Les amants du Pont-Neuf* qui fut une expérience limite, au bord du précipice. *Holy Motors* est donc à la fois une réconciliation, des retrouvailles et un règlement de comptes. D'ailleurs, au départ, Leos (Carax) devait jouer le rôle du producteur dans la voiture finalement interprété par Michel Piccoli, qui a un propos assez âpre, assez cruel. Je le comprends (rires)!

Ceci dit, pour moi, *Holy Motors* est un poème. C'est le seul des films de Leos que j'ai vu cinq fois, et que j'ai apprécié à chaque fois en tant que spectateur. C'est un film qui nous parle différemment selon notre humeur. Une scène marquante pour moi est celle du travelling dans le cimetière du Père Lachaise. C'est très beau, avec des variations de pellicule et des hululements étranges. C'est à ce moment-là que je me suis dit que tout le film tournait autour de l'incarnation d'êtres humains sur Terre.

Dans quel sens entendez-vous «incarnation»?

Au premier degré, ce film porte sur la journée d'un comédien vue par Leos Carax, avec un mode de transport particulier, certes sans caméra mais avec un producteur... Et la vie d'un comédien, c'est justement d'épouser différentes personnalités et de ne jamais mourir, puisqu'il joue un autre rôle à chaque fois qu'il meurt. Mais la scène du cimetière apporte autre chose. Il s'agit alors d'âmes errantes, anciennes, qui reviennent habiter des corps au fil des générations et des siècles.

Vous vous percevez comme la courroie de transmission de ces âmes errantes?

En fait, j'y pense plus en termes de littérature que de cinéma. Après tout, j'ai voulu être comédien pour les textes et le théâtre. Le cinéma est arrivé par l'intermédiaire de Leos.

Cette scène me fait penser à quelque chose de très beau dans *Les voix*, un livre de Vladimir Makanine. L'ouvrage est constitué de petits paragraphes assez imagés. À un moment donné, il évoque l'existence d'un tuyau en chacun de nous qui nous relierait au monde des morts et des disparus. Or, ce tuyau serait poreux par endroits et les morts pourraient souffler aux vivants des choses qu'ils n'ont pas eu le temps de dire. Pour moi, c'est une très belle image. C'est en quelque sorte le rôle du poète sur terre.

Dans *Holy Motors*, il y a cette phrase: «Je fais ça pour la beauté du geste».

Oui, et «ne dit-on pas que la beauté est dans le regard de celui qui regarde!» Paf! C'est tout Leos, ça! (rires). Avec «pour la beauté du geste», je me rends compte que Leos m'a toujours très bien perçu. Nous sommes alter ego et frères ennemis. À l'époque de *Mauvais Sang*, j'ai été surpris qu'il revienne vers moi avec une nouvelle proposition de film. Et c'est là qu'il m'a proposé de danser, chose qu'on ne m'avait jamais demandée. Personne n'avait vu ça en moi, alors que c'est ma première impulsion, avant le verbe. Et j'aime bien le fait que cette phrase implique à la fois l'idée de performance physique, mais aussi celle de gratuité, de faire ça pour le plaisir.

Cette phrase m'amène au rapport entre le jeu d'acteur et le récit. En ce qui concerne Monsieur Oscar, on est tout de suite dans la poésie. Quand Claire Denis vous a proposé Galoup pour *Beau Travail*, comment avez-vous approché un tel personnage, qui est un mélange inusité alliant un ancrage dans un milieu précis et un décalage poétique permanent?

La préparation du tournage a été très fastidieuse. Claire était particulièrement soucieuse de ne pas pouvoir retrouver les lieux de son enfance qu'elle avait en tête. C'était donc pénible et ça a très mal commencé. Le tournage a été reporté d'un an. Nous sommes entrés en conflit parce que je m'étais engagé sur une pièce de théâtre qu'on me proposait depuis longtemps sur la mort de (Giacomo) Leopardi, le grand poète et philosophe italien. Avec Claire, on s'est donc engueulés au téléphone trois mois avant le tournage! Je me suis dit: «Tant mieux, j'irai pas à Djibouti!»

C'est donc un autre comédien qui a fait la préparation avec le chorégraphe Bernardo Montet. Finalement, elle est revenue me



Beau Travail (1999)

voir parce qu'elle ne pouvait pas imaginer un autre acteur faire Galoup. Comme je ne pouvais pas venir sur le tournage avant la veille du premier tour de manivelle, j'ai échappé à presque tout l'entraînement. Heureusement, j'étais en forme grâce au théâtre. Il a simplement fallu que je subisse quelques séances de bronzage artificiel pour que mon teint soit réaliste!

En fait, ce qui me préoccupait, c'était d'être crédible dans la peau d'un gars qui termine un séjour de cinq ans à Djibouti. Je n'avais jamais été là-bas. En plus, je sortais à peine de l'Italie du XIX^e siècle! Je me suis dit qu'il fallait que je sois en totale perméabilité avec le pays, que je bouffe le pays par tous les pores. C'est ce que j'ai fait. Je me suis habillé en légionnaire, et je faisais le voyage de deux heures vers le lieu de tournage du campement sur le toit du camion, pour prendre tout le vent et le soleil dans la figure (rires). Je n'ai pas eu le temps de réfléchir.

Au sein de la troupe, il y avait toutes sortes de gens. Duvauchelle, un jeune acteur français qui était teigneux à l'époque. D'autres acteurs, des danseurs, un Russe, etc. Il fallait que je connaisse un peu tous les gars, que je gère le groupe, afin d'avoir l'air crédible comme adjudant-chef. Après tout, les comédiens peuvent parfois être un peu durs entre eux. Surtout une fois habillés en légionnaires, il y en a qui s'y croient à mort! (rires)

Alors que la préparation avec Claire avait été désastreuse, nous nous sommes très, très bien entendus sur le plateau. Comme le film est en partie inspiré du *Billy Budd* de Melville, nous avons beaucoup communiqué à travers la poésie de l'auteur. Nous étions en confiance. Ainsi, d'un commun accord, nous avons décidé d'improviser la danse qui se retrouve à la fin du film. Ça s'est fait en deux prises. Pour moi, cette danse, qui est liée au personnage double de Galoup et de cet homme en noir, c'est la *danse de Djibouti*. Elle est le résultat de mon absorption de ce pays et de cette société. Elle porte en elle la beauté de ces gens, la misère d'une ville qui a l'air d'une ville de western, d'une caricature de la société capitaliste. Mais en même temps, une profonde émotion s'en dégage.

Il y a donc eu tout ce travail de sculpture du corps dans l'espace africain. Qu'en était-il du rapport à la Légion? Avez-vous fait des recherches sur le travail concret d'un adjudant-chef, par exemple?

Pas du tout. Je réfute cette posture *Actors Studio*, en particulier depuis l'expérience des *Amants du Pont-Neuf*. C'est une démarche qui sert souvent à se rassurer, à justifier ce que l'on fait. Mais ça n'est pas utile! Le jeu est un travail de transposition. Si on veut vraiment faire l'expérience d'un

travail, d'un état, autant le vivre sans le filmer! Pour son film, Leos m'avait demandé de plonger dans le monde de la rue. Je n'ai pas regretté l'expérience, mais j'ai constaté que ça ne fonctionnait pas forcément avec le fait de jouer. Plus on plonge dans un véritable état, moins c'est possible d'apparaître devant la caméra. Ou alors, ça devient une sorte de documentaire...

Pour moi, la grande force du comédien réside dans son imaginaire. Il ne s'agit pas de vivre dans une bulle hermétique au monde, mais plutôt d'être attentif au lieu, d'être réactif sur le moment. On peut faire toute la préparation possible avec la Légion et arriver gelé sur le plateau. C'est comme les scènes d'ivresse. Il est utile de comprendre le mécanisme de l'ivresse. Mais si on boit sur le plateau pour atteindre l'état requis, on n'est plus capable de jouer et on ne sait plus distinguer entre le jeu et la réalité!

De plus, sur le tournage des *Amants*, qui a quand même duré trois ans, j'ai réalisé que la symbiose physique et psychique avec un personnage, qui est l'objectif avoué de la *méthode*, est un phénomène trouble. Sur les *Amants*, entre le début et la fin du tournage, je n'étais plus le même. Je n'avais pas les mêmes pensées, pas tout à fait le même physique, ma vie quotidienne avait évolué. En fin de compte, ce qui importe, c'est la silhouette que j'imprime, la posture du personnage. Pour le reste, notre travail vise à exprimer une richesse humaine. Plus on peut développer des facettes contradictoires au sein d'un même personnage, plus c'est fascinant.

Et vous apportez avec vous tout un bagage involontaire au fur et à mesure des années.

Oui, comme une vieille marmite!



Holy Motors (2012)

Ce qui nous amène à *Journey to the West* de Tsai Ming-liang. En particulier, cette première scène qui présente en quelque sorte l'antithèse du Denis Lavant habituel, puisque vous ne bougez pas. C'est votre visage lui-même, avec son âge, ses rides, qui se remplit de signification.

Tout à fait. J'ai beaucoup aimé cette expérience. Des gens comme Tsai Ming-liang me permettent de continuer à avancer. L'immobilité et le silence m'intéressent beaucoup. Jusqu'ici, j'ai été dans ce besoin de bouger, de m'exprimer physiquement, même qu'il faudrait que je me calme un peu avec l'âge (rires). Ça tombait donc à point. Cette proposition bouddhiste de voyage intérieur, je ne l'aurais pas entreprise de moi-même.

Comment ça s'est passé avec Tsai Ming-liang?

Je ne le connaissais pas du tout. Je suis tellement pris par le théâtre que je n'ai pas le temps de voir beaucoup de films contemporains. Nous nous sommes rencontrés à Paris, et il m'a proposé de faire partie de la série des *Walker* qu'il réalisait avec son acteur Lee Kang-sheng. Il m'a simplement dit que j'étais un dragon. Je ne savais pas du tout ce qu'il voulait dire, mais ça s'est précisé progressivement. Dans l'une des scènes, je devais suivre Lee Kang-sheng. Ce n'était pas difficile. C'était surtout un travail de concentration intense au cœur d'un quartier bruyant de Marseille. Pour moi, c'était une sorte de retour au théâtre de rue.

Pour la première scène du film, dans laquelle je reste immobile en gros plan, je ne savais pas du tout ce que je devais faire. On est allés dans un petit fort de Marseille. Tsai Ming-liang m'a dit de m'allonger, de regarder la caméra et de voyager. Si j'en ressentais le besoin, je pouvais dire quelque chose. J'ai essayé de me mettre dans un état méditatif. Lors de la première prise, je voulais toujours dire quelque chose, réciter des bribes de poème. J'étais trop volontaire. Quand on a recommencé, ça a duré une vingtaine de minutes, et ce fut un vrai plaisir. Des phrases me passaient par la tête, mais je me disais que ça ne valait pas la peine de les exprimer à voix haute. À ce moment-là, j'étais en quelque sorte en contact avec l'état d'esprit de Tsai Ming-liang, avec cette sérénité qu'il exprime naturellement.

Il s'agit là d'une véritable rencontre. Il y a la performance de rue que vous appréciez. Mais cette fois-ci, l'anarchie de cet art se retrouve canalisée intérieurement.

Oui, mais dans tous ces cas, qu'il s'agisse des baladins, de la *commedia dell'arte*, de Monsieur Merde ou du *Walker*, il y a cette même condensation d'énergie qu'on ne peut pas trouver en studio.

Pouvons-nous terminer sur votre rapport au théâtre?

Ma trajectoire se résume à un passage du mime et de l'acrobatie au théâtre. Quand j'étais au lycée, un professeur d'histoire-géographie passionné de théâtre nommé Michel Fragonard avait rassemblé un groupe d'élèves avec lesquels il montait des pièces de Brecht, d'Henri Michaux, etc. Au sein de ce groupe, personne ne dirigeait vraiment. C'était un endroit de liberté qui n'avait pas les mêmes règles qu'à l'école. Il y avait la possibilité



© Julie Landreville - Photographie de plateau.



Boris sans Béatrice (2016) | *Journey To The West* (2014)

d'exprimer des sentiments forts, de s'étreindre, de se taper. C'était ludique et libre. C'est là que j'ai décidé que je voulais faire du théâtre.

Je voulais surtout comprendre comment on travaille avec un texte, comment on s'en empare et on le restitue. J'ai donc été dans les écoles. J'ai commencé très jeune, à 17-18 ans. J'ai passé les concours. J'ai été rejeté au départ. Faut dire que c'était très, très brut, ce que je faisais. Je bougeais, je sautais partout, et je parlais après! (rires)

J'ai été à l'ENSAT entre autres. Mais je considère qu'on ne m'a pas appris grand-chose dans ces écoles. C'est un enseignement qui relève souvent plus du lavage de cerveau, puisque la technique n'y est pas si importante. Après tout, il n'y a pas ce seuil technique limite empêchant d'être comédien, contrairement à la danse ou au chant lyrique. J'ai dû comprendre par moi-même comment ça fonctionnait. Finalement, j'ai fini par fuir un peu les écoles. Lors de ma première année à l'ENSAT, par exemple, j'ai pris une année de congé pour rejoindre une troupe de théâtre de rue en Belgique. Une troupe menée par Nele Paxinou, une femme en fauteuil roulant, qui voulait créer une troupe de baladins, *Les Baladins du miroir*, avec des roulottes et tout et tout! Ce fut une expérience magnifique. Pour moi, une âme de comédien se forge avec les expériences de la vie. C'est une méth]ode sans méthode!

Entretien réalisé à Montréal le 30 juillet 2015, à l'occasion du tournage de *Boris sans Béatrice*.

Un grand merci à Denis Côté et Sylvain Corbeil, qui ont rendu cet entretien possible.