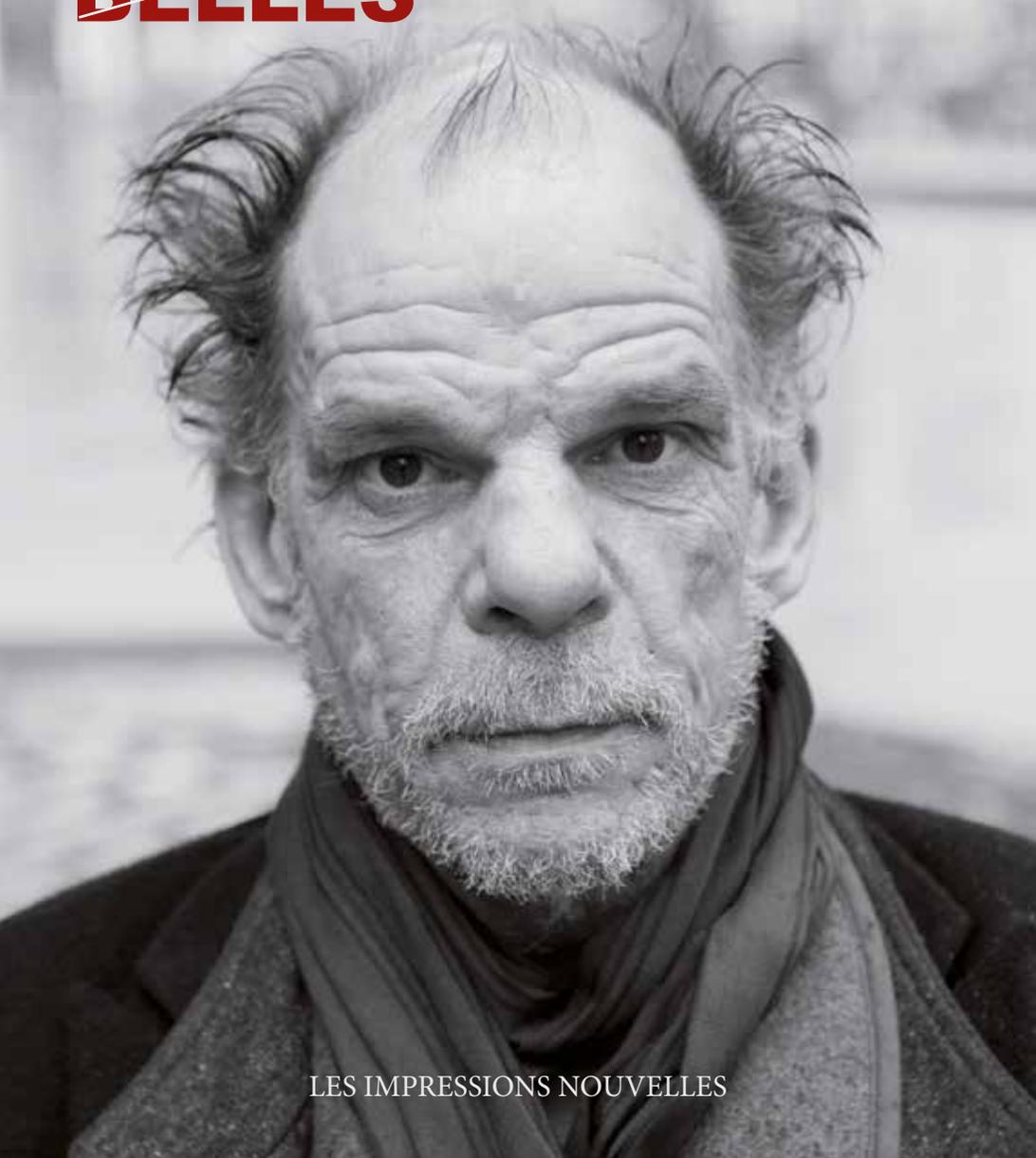


DENIS LAVANT

**ECHAPPÉES**  
**BELLES**



LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Ouvrage publié avec l'aide  
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Ce livre a pour origine des entretiens  
de Denis Lavant avec Anaïs Umano.

L'auteur et l'éditeur adressent tous leurs remerciements  
à Michel Archimbaud.

Photographie de couverture : © Marie-Françoise Plissart  
Mise en page : Mélanie Dufour  
© Les Impressions Nouvelles – 2020  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

Denis Lavant

# ÉCHAPPÉES BELLES

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



À Léo, chat.



« *Qui livre son mystère meurt sans joie.* »  
Monique Apple



# 1

## SALTIMBANQUE. ARTISAN. HISTRION

Depuis quelques années, nous évoquions ce projet de livre avec Michel Archimbaud. Il sait que pour moi le dialogue est primordial. Il ne faut pas me pousser beaucoup pour que je me mette à parler de cette aventure théâtrale et cinématographique qui me tient en haleine depuis l'âge de 17 ans. Être comédien, c'est être obligatoirement dans le doute, et ne jamais savoir si l'on est vraiment légitime. Toujours en quête de plus d'authenticité, de sincérité...

Au théâtre par chance, on n'a pas à se regarder. On n'est pas confronté à son image. Mais on l'est dès qu'on fait du « cinéma » ; on se voit en mouvement, on s'entend parler, et nécessairement on se voit changer, vieillir aussi...

Il m'est arrivé de lire les entretiens d'autres acteurs. Oui, je suis curieux de savoir comment des gens que je connais ou des gens connus envisagent leur métier. Ça m'intéresse d'entendre comment ils le vivent, comment ils supportent cela : de consacrer sa vie à jouer. Car c'est sans cesse du jeu, dès qu'on est confronté à l'autre en soi, ou à l'autre au-dehors de soi.

Je pense à ce livre de Jean-Luc Outers, *Derniers jours*, dont un chapitre est consacré au grand sinologue

Simon Leys. Celui-ci dit que le fait d'aller vivre à l'étranger représente une sorte de déplacement vers soi : partir, se confronter à une étrangeté pour mieux se définir soi-même. Il précise aussi qu'à l'origine le *je* se définit chez le jeune enfant à partir du moment où il se rend compte que l'autre existe. Or dès qu'il y a du *je*, il y a du *jeu* aussi !

C'est justement ce qui est raconté dans *Holy Motors* de Leos Carax. On peut comprendre ce film comme la journée d'un comédien, mais cela raconte aussi la manière dont chacun se définit à chaque instant dans son « apparence », dans son rapport ludique au monde.

Si notre société projette l'être humain dans un jeu perpétuel, l'acteur, lui, est celui qui décide de jouer, qui adopte une parole qui n'est pas la sienne, une parole écrite par un auteur... un poète. Il se l'infuse, se la réapproprie, essaye d'en faire quelque chose de vivace en soi voire de « naturel ». Au sortir de cet acte, l'interprète que nous sommes aura joué, pris l'apparence d'un personnage. Mais dès qu'il descend du plateau, il n'est naturellement plus ce personnage, on peut même espérer qu'il redevienne « lui-même ».

J'ai d'abord choisi le théâtre à cause de cette convention. Lorsqu'on monte sur scène, on joue un personnage et le public est complice de ce subterfuge, de cette mise en jeu. Au cinéma, c'est différent...

Au sujet du jeu, du masque du comédien, de cette folie, il existe un documentaire passionnant, en supplément au DVD du film de Charlie Chaplin *Le Dictateur*. Il montre en parallèle la carrière de Charlot et l'ascension d'Adolf Hitler. Ici, la différence entre ces deux parcours

saute aux yeux. On voit Charlie avec sa moustache sous les traits de Charlot, puis Charlie Chaplin sans moustache en pleine conférence de presse ou film promotionnel dans les rues de New-York. Il a repris son apparence humaine, il est même très beau, très élégant, il n'est plus Charlot, il est redevenu lui-même. En revanche, on constate dans ce supplément qu'Adolf Hitler, lui, avec la même moustache, s'est forgé un masque d'épouvante qui s'avère, comme dans un cauchemar, être le seul, le vrai qu'il ne pourra plus jamais ôter de son propre visage. Ici retentit la folie!

Cette prise de conscience est beaucoup plus complexe au cinéma qu'au théâtre parce que les notions de masque et de convention du jeu sont différentes. Il y a toujours et de plus en plus cette confusion de la part du public entre ce qu'il voit et ce qui est. Au cinéma, il est flagrant aujourd'hui qu'on ne dit plus « Untel joue ceci » mais « Untel est cela ». Au cinéma, on s'immerge dans un rôle, dans un personnage que l'on cherche, sur lequel on enquête, avec lequel on vit jour après jour. Le personnage finit par vous coller à la peau. Cette assiduité à vouloir poursuivre l'incarnation du personnage peut conduire à des dérèglements...

Pour moi, l'expérience des *Amants du Pont-Neuf* est significative : je ne savais justement plus ce que je jouais. J'avais plutôt l'impression de subir un état que d'être dans une distanciation. Je ne savais plus où était le personnage par rapport à moi. Qu'est-ce qui était moi? Qu'est-ce qui était le personnage qu'on me demandait de jouer? Après, je m'en suis affranchi mais cela a dû laisser quelques

traces... Incarner ainsi un personnage en marge de la société est une lourde responsabilité. Aujourd'hui je ne saurais comment définir la fonction sociale du comédien tant elle est devenue floue et diffractée.

Au départ, j'étais fasciné par les burlesques, Chaplin, Keaton, Harpo Marx... Ils sont des révélateurs parce qu'ils se comportent de manière excentrique dans les lieux publics. Chaplin par exemple, dans ses premiers courts-métrages, se manifeste au beau milieu d'évènements sociaux (grèves, incendies, défilés patriotiques etc), il s'y comporte comme une espèce d'«anarchiste», de manière choquante et débraillée, et cela en toute impunité avec en plus ce clin d'œil du burlesque qui se tire des situations les plus équivoques avec élégance. C'est quelque chose qui m'a plu. À l'époque où j'étais lycéen, je me suis moi-même comporté dans les rues comme un saltimbanque : je me promenais en équilibre sur des barrières, je me rendais aux cours en monocycle, je jonglais aussi. Cela me donnait une sorte d'aplomb. Je voyais bien l'« espèce » de séduction que je produisais sur les badauds, cela leur redonnait à mes yeux une certaine candeur, cette naïveté enfantine qui les faisait sourire à mon passage.

Cette sorte de transfert d'énergie que constituent les témoignages des spectateurs est pour moi essentiel. La posture du comédien m'est précieuse, car la scène est le seul endroit dans notre société où l'on puisse « sans tout à fait se prostituer », s'offrir, ressentir et procurer de l'émotion, grandir en générosité et même en amour, dans une

forme de plénitude, sans presque rien attendre en retour sinon le droit d'exister ainsi.

Je pense souvent à Antonin Artaud avec son idée obsessionnelle de remettre le corps humain sur la table de dissection, de le malmener, de le bouleverser en quelque sorte. Il s'agit bien là de cette combustion de l'être ! Pour lui, il est nécessaire au théâtre que quelque chose advienne ! Oui, j'y tiens moi aussi à cette irruption !

Le théâtre est le lieu des passions. Shakespeare, par exemple, ne propose que des personnages pris au paroxysme de l'émotion, en période de crise aiguë. C'est cela qui est intéressant selon moi, lorsqu'on représente des monstres sur la scène, cette cruauté des situations critiques, drôles ou grotesques. Le hors-norme de la vie m'a toujours séduit.

En compagnie d'Antonin Artaud, on peut imaginer que l'acte théâtral approche le rituel archaïque, la notion du sacré, même si je me méfie de ce que ce mot peut propager. En tout cas, le théâtre relève du domaine de la fiction, et c'est de cette fiction-là que j'ai besoin. Le théâtre est, je pense, cet endroit où la dilatation de l'imaginaire est susceptible de perdurer, parce que la scène est nécessairement un lieu inconfortable pour l'interprète et c'est là que se maintiendra sa vigilance.

Je n'ai aucune certitude par rapport à la manière de jouer. Je me remets perpétuellement en question à ce sujet. Je suis pour moi-même le pire des critiques.

Quand j'ai l'occasion de m'entendre sur des enregistrements ou de me voir dans des rushes au cinéma, je me dis que ce que je produis est un peu grossier, que je devrais affiner, alléger...

Dans l'émission de la parole ou dans la recherche d'une attitude sincère et vraie, il y a un domaine d'investigation comme celui des nuances de la lumière en peinture qui est de l'ordre de l'infini. C'est un vénérable peintre de Ménilmontant, Alph Green, qui m'avait un jour fait apprécier cela. Par ailleurs, cette forme de sobriété, économie d'expression ou trivialité, ce « naturalisme audiovisuel », je n'y crois guère parce que la vie n'est pas du tout comme ça. Les gens qu'on croise dans la rue ne parlent pas forcément avec une intonation banale et juste, ils ont des gestes qui ne sont pas forcément équilibrés ni cohérents ; la vie quotidienne aussi a ses traits de folie, de génie.

Cette chance de pouvoir faire l'aller-retour entre le cinéma et le théâtre en la compagnie de grands auteurs m'a permis de comprendre, d'analyser la situation du comédien. J'ai pu tenter de m'affranchir de certaines traditions (trahisons?) du jeu.

Certes, ce n'est pas précisément dans les écoles du jeu que j'ai appris mon métier. J'y ai plutôt appris à me méfier d'un certain rapport de pouvoir. Heureusement, j'avais commencé à jouer avant. Car dans toutes les écoles de théâtre que j'ai fréquentées – que ce soit le Studio 34 ou la rue Blanche (l'ENSATT), et même le Conservatoire national supérieur d'art dramatique –, on en est souvent réduit à ne travailler que sur des fragments de pièce avec des partenaires occasionnels et à présenter ces petites séquences

édifiantes devant un professeur d'art dramatique dont on attend qu'il vous éclaire de son savoir. Là, je me suis rendu compte à quel point la notion d'emploi était encore tenace dans le mode d'enseignement du théâtre en France. Tout ce que l'on m'a proposé dans ces soi-disant écoles de théâtre, c'est de travailler les rôles de valets de comédie, Arlequin chez Marivaux, ou Sganarelle chez Molière, ou encore les rôles de monstres tels Néron ou Richard III, Tartuffe à la rigueur. Je voyais d'autres scènes passer, avec d'autres rôles, et j'aurais eu envie de m'y essayer : ainsi, Treplev dans *La Mouette*... ou Roméo... Heureusement, on m'a donné la chance d'aborder ces rôles-là plus tard...

Novice, j'avais besoin de savoir comment m'y prendre avec un texte parce qu'il faut dire que je suis parti du geste. Enfant, j'étais spontanément doué pour le mouvement, j'en avais une compréhension instinctive, corporelle des pieds jusqu'à la tête. J'avais cette aisance de danseur. Or, ce que je voulais comprendre, c'était la parole. Non pas la mienne, mais celles des autres, la manière dont on pouvait se l'approprier. Le seul objectif que je m'étais fixé dans la vie, c'était cela : partir de mon expression corporelle, acrobatique, et aller vers cette expression orale pour finalement mêler les deux. J'avais besoin de saisir d'où venait la parole, comment m'y prendre avec le verbe. Mais ce n'est pas dans les écoles que j'ai appris cela, c'est plutôt par la pratique et l'expérience. Je n'ai jamais trouvé aucune cohérence dans l'enseignement du théâtre à l'intérieur de l'institution, alors que dans certains stages de Commedia dell'arte sous la direction de Carlo Boso,

j'ai reçu un enseignement très cohérent, organisé, dirigé vers le jeu du masque : danse, acrobatie, improvisations, échauffements vocaux. Ça a été pour moi la seule école.

J'ai fait sans doute trois ou quatre stages avec Carlo Boso issu du Piccolo Teatro de Milan. Lycéen, j'avais vu *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni monté par Giorgio Strehler à l'Odéon, première découverte de la Commedia dell'arte et du théâtre de tréteaux. Ah oui ! Encore avant, j'avais vu *L'Âge d'or* monté par Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Vincennes. En guise de prologue, les comédiens masqués du Théâtre du Soleil, interprétaient une petite scène dans la tradition de la Commedia dell'arte, *La Peste à Venise*. C'était fascinant, ce théâtre-là.

Carlo Boso m'a permis de trouver la dynamique qui me convenait. Ce n'est pas du tout comme cela que ça se passe au Conservatoire où l'on tente de vous réduire à une forme plus ou moins conventionnelle de jeu, selon la personnalité du professeur qui vous a choisi. Je me méfie, depuis, de cette manière stérile dont on peut être traité par un artiste reconnu qui s'est déjà fait une idée du jeune comédien qu'il prétend former et qui exerce son autorité sur vous sans la moindre pédagogie. À l'inverse, Carlo Boso m'a donné des conseils élémentaires qui se sont toujours révélés fertiles : lorsque je travaillais le rôle d'Arlequin et que je n'arrivais pas à trouver la bonne posture, il me disait simplement de relâcher les épaules et cela allait. C'est ce genre de petites choses qui vous font avancer.

Le hiatus qui existe entre le mouvement et la parole, c'est une réflexion qui me concerne à tel point que je me sentirais prêt, aujourd'hui, à former à l'expression orale des circassiens ou des danseurs, tout artiste qui s'est consacré d'abord au mouvement. Avec le parcours que j'ai eu, je me sens capable de les amener vers les textes et la parole incarnée.

Il est vrai que la rue et le théâtre de foire ont constitué pour moi la meilleure école et, l'année où je suis entré à l'ENSATT, j'ai commencé par prendre un an de congé afin de rallier une troupe de théâtre de rue à Bruxelles. C'étaient les débuts d'une équipe foraine qui s'appelle encore « Les Baladins du Miroir ». Là-bas, je n'ai pas beaucoup progressé dans ce qu'on appelle les rudiments de l'art dramatique mais j'ai énormément appris de ce qu'on pourrait appeler la poétique de l'existence. J'avais alors dix-sept ans et j'ai été brusquement confronté à tout ce dont je rêvais : théâtre forain, cirque, bohème, vie nomade ; à tout ce que je savais et aimais faire : un peu d'acrobaties et dire des poèmes. C'était le bonheur total. Il y avait rassemblées là de fortes personnalités, hautes en couleur, poétiques, notamment un être dont le souvenir m'a longtemps accompagné et qui m'inspire encore, Jacques Delhauteur. Il était comédien, poète et chanteur de rue. Il s'accompagnait à l'accordéon dans les galeries de Bruxelles, et par-dessus son instrument, érucitait ses propres poèmes, ainsi que des textes de Boris Vian, de Jean-Roger Caussimon ou « Ma bohème » d'Aznavor. Sans qu'il s'en doute, il m'aura profondément marqué. Chaque fois, à quelque endroit qu'on se trouve pour

jouer, il remettait les choses et les gens dans le contexte présent. Il transcendait légèrement le quotidien.

Malheureusement, il y avait une fêlure en lui. Un jour de représentation sous le chapiteau à Bruxelles, il est brusquement passé de l'autre côté. J'ai été le témoin inquiet de ce naufrage grandiose. Après le spectacle, comme souvent, il a pris son accordéon, et s'est mis à proférer «La Chanson du mal-aimé» d'Apollinaire. À travers ce poème, il se trouvait en phase avec son «état de basculement». Son propos a toujours été pour moi une indication : voix, balise, repère, un indice de jeu en rapport direct avec le *duende* dont parle Federico García Lorca ; cette inspiration au bord de l'abîme, en lutte avec ses démons, cette intensité artistique absolument déraisonnable.

La découverte de cette notion du *duende* a été fondamentale pour moi et la façon dont Lorca l'expose est très claire et me permet de superposer mon vécu à sa conférence. Le *duende* est à l'origine espagnol, et le poète prétend le définir en regard des autres sources d'inspiration occidentales : la muse en France, ou l'ange dans la tradition germanique. Pour lui, le *duende* retentit naturellement dans le flamenco, cette sorte de plainte déchirante, déchirée, mais on peut l'associer également à la peinture de Goya, à la poésie de Rimbaud et à celle d'Isidore Ducasse comte de Lautréamont.

Lorca en donne un exemple frappant, il parle de cette chanteuse flamenca, La Niña de Los Peines, qui offre un récital dans un petit caveau de Madrid devant des aficionados. Elle s'est donnée à fond, elle a fait entendre

toute sa gamme, toutes ses possibilités vocales avec une étonnante maîtrise, elle achève sa prestation, les gens applaudissent sans enthousiasme. Un homme crie : « Vive Paris ! » Ce qui signifie « Ça, c'est bon pour les touristes, mais nous, il nous en faut davantage ! » Alors la chanteuse accoudée au piano prend un verre d'aguardiente qu'elle vide d'un trait, et se met à chanter, les cheveux en bataille, la voix cassée, sans nuance aucune, mais avec *duende*. Il décrit aussi ce torero gitan qui ne peut toréer que s'il est pris par le *duende*, sinon la peur du taureau l'emporte. Il faut qu'il y ait quelque chose de cet ordre pour oser se risquer dans ces lieux périlleux, celui de l'arène comme celui de la scène. C'est là un des seuils d'intensité du jeu, celui qui m'importe !

D'ailleurs, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma, c'est une histoire de vie et de survie.

Il y a des formes que j'entreprends en marge du cinéma ou du théâtre, comme ces lectures publiques, ces cartes blanches poétiques, qui se révèlent assez périlleuses, bien plus que ne le seraient d'autres spectacles plus conventionnels. J'y expérimente de nouveaux textes, au jour le jour, et je sais qu'il se passera forcément quelque chose... Le fait que ce soit pour une unique représentation me permet de canaliser ce jour-là toute mon énergie.

Au début du tournage des *Amants du Pont-Neuf*, j'avais été invité par Emmanuel Hoog et Thierry Consigny à dire des poèmes, en hommage à René Char qui venait de mourir, dans le festival de poésie qu'ils avaient tous deux créé dans le Haut-Allier. Moi je voulais dire des

textes d'auteurs divers, que j'avais en tête et que j'avais recopiés sur des cahiers. J'étais très inspiré par le poète Jacques Delhauteur. Un de ses poèmes dont je ne garde en tête que des bribes, dit ces mots : « Apollinaire est mort, dit-on dans les écoles. Moi je prétends qu'il vit, et par ma pauvre voix, écoutez-le, Verlaine ne peut pas être mort, et c'est un peu de vous et c'est un peu de moi... »

Ceci est entré plus tard en résonance avec le texte d'un auteur russe, Vladimir Makanine, *Les Voix*. Il y a une très belle image dans laquelle il imagine qu'il existe chez les poètes un conduit, une sorte de tuyau poreux par endroits qui les relierait à l'au-delà, et par lequel les ancêtres leur souffleraient ce qu'ils n'ont pas su dire de leur vivant. Ce cheminement de pensée a rendu évident le travail que je fis en hommage à René Char que je n'avais eu que peu de temps pour préparer. Je m'étais donc juste fixé une entrée en matière avec un texte du poète qui dit : « Tu es pressé d'écrire comme si tu étais en retard sur la vie » ; et une fin avec un poème de Marina Tsvetaïeva, « сад », « Le Jardin » :

За этот ад,  
За этот бред  
Пошли мне сад  
На старость лет.

« Pour cet enfer,  
Pour ce tourment,  
Donne-moi un jardin  
Pour mes vieux jours. »