

## Geste - parution semestrielle

La revue Geste est éditée par l'association Gestuelles 2004 avec le soutien du Centre National du Livre.

Contact : Association Gestuelles 2004  
3, rue de l'Avenir 75020 Paris  
contact@revue-geste.fr

### Directeur

Damien Baldin

### Rédacteurs en chef

Sylvain Prudhomme et Pierre-Etienne Schmit

### Comité de rédaction

Damien Baldin, Jonathan Châtel, Lambert Dousson,  
Emilie Giaime, Paulin Isnard, Aurélie de Lanlay,  
Nicolas Millet, Amandine Mussou, Sylvain Prudhomme,  
Jean-François Puff, Pierre-Etienne Schmit, Sarah Troche

### Direction artistique

Mathieu Roch

### Maquette

Sylvain Prudhomme, Aurélie de Lanlay, Sarah Troche,  
Lambert Dousson

Dépôt légal : novembre 2006  
ISSN : 1774-8631

Droits de traduction et de reproduction  
réservés pour tous pays.

## Remerciements

Nos remerciements les plus chaleureux à tous ceux qui ont collaboré à ce numéro, ainsi qu'aux adhérents de l'association Gestuelles 2004, sans qui sa publication n'aurait pas été possible.

Merci à B. de Malau pour la reproduction à titre gracieux des photos de Jacques Bonnaffé (pp.5-17). Photos © B. de Malau.

Merci à Lisa Vapné et Violette Jacquet pour la reproduction des photos de Violette Jacquet (pp.35-41). Photos © Lisa Vapné.

Merci à Walid Raad pour la reproduction à titre gracieux des documents illustrant l'entretien (pp.60-65). Images © The Atlas Group.

Merci à Max Hureau et Shellac pour la reproduction à titre gracieux des photos du film *La Blessure* de Nicolas Klotz (pp.67-77). Photos © Max Hureau.

Merci à l'équipe du secteur cinéma du MNAM pour la reproduction à titre gracieux des images du *Journal* de David Perlov et du portrait de ce dernier (pp.78-85).

Merci à Luc Delahaye pour la reproduction à titre gracieux des photographies illustrant les pages 87 à 93. Photos © Luc Delahaye.

Merci à Vinko Globokar pour la reproduction à titre gracieux du poème d'E. Sanguineti, de l'extrait de *L'Ange de l'Histoire* (éd. Ricordi) et des photographies illustrant l'entretien (pp.95-101).

Merci aux élèves du Collège Robert Doisneau pour la reproduction de leurs dessins (pp.112-113). Dessins © Elèves du Collège Robert Doisneau.

Merci à la Galerie Jean Fournier pour la reproduction à titre gracieux des photographies des oeuvres de Simon Hantaï (pp.149-155).

Merci à Hervé Nègre pour la reproduction à titre gracieux des photos de Jean-Michel Duriez et Pierre Hermé (pp.165-188). Photos © Hervé Nègre.

## Photographies de couverture

Scènes (extraits, 2004) © Marcelline Delbecq, courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris

## Photographies des doubles-pages d'ouverture

Double-page Jacques Bonaffé (pp.2-3) : Photo © B. de Malau

Doubles-pages Témoigner (pp.18-19), Pagaille (pp.132-133), Ralents (pp.142-143) : Photos © Antoine de Pierrefeu

Double-page Violences / précarités (pp.102-103) : Photo © Sandrine Guillet

Double-page Gestuelles (pp.156-157) : Photo © Hervé Nègre (détail)



# Rencontre Jacques Bonnaffé

# Aller dans les mots

Entretien avec Jacques Bonnaffé

Comédien, acteur, voix des livres et de la rue, intello et populaire, doux et acerbe, Jacques Bonnaffé est introuvable, insituable, souvent ailleurs. Il a bougé, il n'est plus là : il repassera, mais non pas là où on l'attendra. Il cultive sans doute un grain de différence, venu du Nord, à travers ses gestes simples et profonds, abouché au souffle et au mouvement continu de « la mer allée » (Rimbaud, qu'il a si bien « joué » dans l'écoute) des mots.

C'est en effet un drôle de corps, une drôle de voix qui a beaucoup voyagé : des plateaux de Christian Rist pour *La veuve de Corneille* (1990), à ceux de Jean-François Peyret pour *Histoire Naturelle de l'esprit* (2000), passant et repassant par sur ceux d'Alain Françon pour *Dans la Compagnie des Hommes* de Bond (1997) ou pour *King* de Vinaver (1999), ou encore pour *Le Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen (2003), visitant ceux de Christian Schiaretti pour l'*Ajax* de Sophocle (1991), comme ceux d'André Engel pour *Les légendes de la Forêt viennoise* de Horvarth (1994), et ceux de Marc Feld pour *La Répétition des erreurs* d'après W. Shakespeare (2005) ; il a tourné avec Jean-Luc Godard (*Prénom Carmen*, 1983), Jacques Doillon (*La Tentation d'Isabelle*, 1985), Philippe Garrel, Jean-Charles Tachella, Marcel Bluwal, Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*Jeanne et le garçon formidable*, 1997 et *Coquillages et crustacés*, 2004), Jacques Rivette (*Va savoir*, 2000), Yolande Moreau et Gilles Porte (*Quand la Mer Monte*, 2004). On l'a vu à la télévision, dans *L'Homme aux Semelles de Vent* de Marc Rivière (1994), ou dans *Le cri* d'Hervé Baslé (2003). Il a monté des pièces, des projets, autour de Rimbaud, de personnages populaires comme Cafougnette ; il a lu, beaucoup lu, joué avec des musiciens, mangé, bu et parlé pendant ses « Banquets du Faisan ».

Allant dans les mots, c'est à la fois à l'écoute et comme déjà en partance, à la fois « Pitre et poète » pour reprendre le titre d'un livre récent d'Hervé Pons qui lui est consacré (*Jacques Bonnaffé, Pitre et poète*, Paris, Éditions de l'attribut, 2006), que Jacques Bonnaffé a bien voulu partager ses mots avec *Geste*.

D'où vous est venu cet appel à monter sur la scène ?

C'était irrépessible. Je crois que j'ai d'abord voulu « me faire voir ». C'est pourquoi le titre du livre commence par le mot : « pitre », la grimace, pour l'adoucir ensuite en « pitre et poète ». Je pense que c'était, au début, une manière de trouer le regard « globalisant » des adultes, de s'en différencier. J'ai grandi dans une famille nombreuse, au milieu de sept enfants, où chacun essayait de faire son numéro.



Etait-ce le désir de devenir quelqu'un ou celui de prendre la parole ?

Il n'y avait pas tellement de propos derrière cette envie. Cela vient peut-être d'abord d'un mimétisme des personnages ou des acteurs que je trouvais formidables. Pour se tenir droit, dans une cour de récréation, il fallait rouler du bassin, comme John Wayne. On apprend à jouer en se tordant par terre, blessé comme dans un duel héroïque face à la mort imaginée. Il y a aussi le cinéma burlesque, que j'ai découvert au ciné-club du lycée, avec ses situations catastrophiques dont on se sort toujours : Charlot coincé dans un canoë au bord d'une cascade, Laurel et Hardy masochistes à souhait...

Pour l'enfant, n'est-ce pas le moyen d'endurer le regard des adultes que de se dire qu'on peut toujours s'en sortir par la comédie ?

Pas seulement des adultes, plutôt du monde dans son ensemble. Truffaut rappelait que les enfants peuvent

être plus cruels que les adultes. Je me repère beaucoup à la sensation du qu'en-dira-t-on, de la rumeur. Jouer la comédie, c'est survivre aux médisances, aux préjugés. Le premier orgueil, c'est celui du « je ne suis pas si petit » ou « je suis plus intelligent que vous croyez ». Et certaines fois, on anticipe les jugements. C'est en précédant déjà le regard des autres qu'on se met à jouer. C'est pourquoi je ne parle pas vraiment de vocation. C'est plutôt un ensemble de circonstances qui font que je continue à jouer. Mon travail interne consiste à avoir des personnages de secours, et à pouvoir, dans certaines situations, et pas seulement sur scène, m'en sortir par une pitrerie. À l'origine, être acteur était donc une attitude de défense. Il y eut peut-être après un horizon, qui s'est révélé lorsque j'ai eu conscience qu'il se passait des choses énormes



ailleurs et prometteuses à Avignon, un choc historique avec Gérard Philipe et d'autres. Mais quand on est de Douai, Avignon semble à l'autre bout de la planète. Il y avait heureusement, à côté de chez moi, des gens qui faisaient du théâtre de tréteaux, des intermédiaires de ce rêve lointain. Je reste attaché à cette idée que ce qui se produit de plus grandiose trouve des reproductions familières inspirées ; ce fut une marque de cette décentralisation. Au début du mois de juillet, par exemple j'assistais aux pièces qui étaient jouées dans la cour du Beffroi. Quelque chose, que je n'avais vu nulle part, semblait se libérer là, en plein air. Je voyais des professeurs de l'école qui devenaient acteurs et la grande portée d'une scène sous les étoiles. Tout d'un coup, les choses avaient le droit d'être immenses.

*Ce qui est immense, ce sont les possibilités qu'ouvre la scène ?*

Oui, cette bande de bois grande comme une plage si large à l'ouverture. C'est dans ces émerveillements que j'ai constitué mon fond de culture comme d'autres font d'abord un fond de sauce. Ma première image est panoramique puis il y eut les petits tréteaux, des revues amateurs et le théâtre de rue, dont j'ai le souvenir précis, qui sont très fortement une représentation folklorique du Nord comme on en trouve dans les toiles de Bruegel. Ces petits tréteaux-là, j'en ai saisi la grandeur, parce qu'il y avait déjà ce grand horizon de la cour du Beffroi. Lorsqu'on approche du spectacle qui est en train de se monter, c'est déjà du théâtre : cette montée douce d'un climat sur la place, parce que depuis trois jours les comédiens répètent, et qu'en restant collé à la grille de la mairie, on peut suivre les répétitions et voir les décors évoluer... Il y a toujours à faire de ce côté-là : monter à vue et proscrire l'efficacité, ces semi-remorques qui arrivent dans la nuit et déversent leur matériel. Il faut un échafaudage lent dans l'histoire d'un spectacle, ces grandeurs et petites déchéances qui vont bien ensemble.

*Vous ne voyez pas la scène comme un lieu d'institution mais comme le moyen de passer et d'aller voir ailleurs. Pour vous, la culture est aussi le passage d'une frontière...*

C'est un appel. Cela me fait souffrir d'entendre des personnes décrire la culture comme une exclusion. Ne comprenant pas, ils se sentent rejetés. Pour moi, cela se passe différemment, lorsque je ne comprends pas, j'y retourne. Je me dis que ça m'a été servi sur un plateau, et ce plateau s'appelle le théâtre, cette chose qui agrandit l'univers, au lieu de le rétrécir. Évidemment, si on se trouve devant des choses complexes mais qui nous écrasent, ça ne va pas. C'est cela le champ culturel : pouvoir regarder vers le large. Regarder au théâtre, c'est voir un monde s'agrandir et apprécier cet agrandissement. À cet égard, un spectacle qui promet des grands événements ou du spectaculaire n'a de raison d'être, à mes yeux, que s'il revient aussi à l'infiniment simple, ou à la définition même de l'humain, de l'unique qui nous met vraiment *en* représentation, qui nous présente à nouveau. J'entends par là qu'une série de décors fabuleux qui se succèdent ne vaut rien s'il n'y a pas entre ces décors une scène vide, avec un type qui se débat pour exister quand même.

Avez-vous pris le théâtre comme un opérateur de changement ? Vous faites remarquer que votre époque fut celle du punk, du *no way* et non pas celle de l'espoir, du changement. C'est l'époque des Sex Pistols et non celle de Woodstock...

En effet, il y avait un retour de barre terrible après un certain idéalisme hippie ou plus largement celui d'une culture pop. Cet idéalisme avait produit des modes d'utopie, de nouveaux modes de langage, mais on en revenait brutalement, on comptait ceux qui restaient sur le pavé. Cette remarque sur le punk n'est absolument pas une affiliation à son message, s'il y en avait un, mais plutôt à la rupture constante, au fait que tout d'un coup une autre époque était en train de naître et que nous étions précipités dedans, jusqu'au prochain changement.

C'était une époque cassée. Pas seulement la rupture d'une époque, mais aussi une époque en rupture, un moment de profond désenchantement...

Oui, il fallait arrêter de se raconter des histoires, c'était finalement toujours les mêmes histoires. Il y avait un ensemble de messages qui commençaient à fatiguer. Et pour en venir à la question de l'engagement : s'engager dans des rôles au théâtre permet-il de s'engager dans la vie ? Le premier rôle professionnel que j'ai joué, c'était Néron, dictateur bien connu. J'ai essayé, avec mes maigres moyens, de dire que je n'avais pas de raison personnelle d'aimer Néron, mais je devais m'y engager comme si je trouvais réellement que ce personnage voyait juste, je devais porter ses raisons. Le rôle vient jeter la confusion dans certains points de vue trop affirmés ou certaines revendications intimes.

Vous dites : « Nous sommes des êtres du contredire plutôt que du mentir ou d'un mentir-vrai »...

C'est à cela que sert la délivrance du théâtre. Certaines représentations font plaisir parce qu'on y entend ce qu'on voulait entendre, d'autres font encore plus fort en nous prenant à rebrousse-poil tout en lâchant clairement la vérité que nous n'osions pas dire. Petit à petit, on devient attentif à cela, en jouant mais aussi en lisant. C'est par là que j'ai découvert un contredire dans la poésie. Baudelaire me semble la personne même de la contradiction provoquée. Sa noirceur éblouit. J'entends avec délectation cette « chanson » verlainienne interprétée par Charles Trénet, « Les sanglots longs des violons de l'automne / Bercent mon cœur d'une langueur monotone... ». J'avais toujours entendu cette poésie déclamée de manière grave. Trénet y trouve un fond joyeux, irrésistiblement mélodieux, qui transforme un spleen en chansonnette. Cette chanson m'a complètement convaincu que le poème se trouvait là, dans ce retournement, c'est-à-dire que la nécessité de le dire à voix haute n'était pas triste à tous les coups. Interpréter n'est pas redire, et jouer sa peine trop hypocrite.

Vous dites que le comédien doit naître à nouveau au monde chaque matin. Pourquoi le geste théâtral doit-il être sans cesse à nouveau repris ?

Nous apprenons à sans cesse refaire, à reprendre et renaître en répétition. Parés toujours de cette espérance : être assez neuf, être étonné, alors que cela fait dix fois qu'on fait le même geste. Il y a un certain mode d'effacement qui nous permet de retrouver les choses. On me dit souvent que j'ai de la mémoire, mais je m'arrange surtout pour ne pas en avoir, pour m'égarer dans cette confusion avant de « renaître ». La respiration profonde m'apporte quelques instants de déséquilibre, ventilation proche de la syncope, affolement préparatoire. D'autres fois, la subjectivité se déplace : elle n'est plus cérébrale et redevient musculaire, ventrale. Je retrouve cette sensation avec Rimbaud. Cela passe lentement de l'aphasie à de la profusion luxuriante. J'imagine son silence depuis trois semaines face à la mère, retour à Roche, et lorsqu'il reparle, il dit *les mots-un-par-un*, doit tout reconstruire au départ, jusqu'à la sensation que cela produit dans sa bouche, dans son souffle. Et, alors qu'il parle, il *écoute*. Il n'écoute que *le mot*. Écouter ne peut dire autre chose qu'« écouter », approcher de chaque mot pour sa réalité phonique. Il faut quelques fois avancer comme un tâtonneur qui doit retrouver les sensations. Aujourd'hui, tout doit se débiter à toute allure comme pour étaler une sacrée maîtrise du parler, une aisance. La scène poétique cherche l'obstacle, renonce à ce confort, à l'aisance apparente. Curieusement, le code de l'acteur c'est le silence.

Pouvez-vous nous parler de votre travail sur Corneille, où vous redécouvrez une certaine économie du geste, dans le simple « faire entendre » du mot ?

Christian Rist, qui dirigeait un travail sur les comédies de Corneille, évoquait la musique cornélienne. Il nous proposait ce retour en arrière, cette autre façon d'agrémenter le plein de la phrase ; c'était par ailleurs le grand retour du baroque. La langue se fait comprendre par sa « musiquette », on ne cherche pas à la naturaliser. Lorsque les gens l'entendent, ils sont frappés d'évidence. Ce n'est pas la volonté de l'interprète, qui manipule chaque mot, « psychologise » les intentions du personnage. Ce style s'approchait du travail de mélopée, que les traditions primitives maintiennent. Certains acteurs semblent visités par leur rôle, d'autres croient avoir tout compris, mais il y a aussi une place qui permet à l'acteur de devenir simplement l'interprète d'un air, d'une parole chantante que tout le monde connaît, une forme d'hymne. Cela relève de l'empreinte générale. L'auteur fait tout le boulot, d'une certaine manière : lorsqu'on a trouvé un certain rythme, accepté même une économie, une apparente monotonie, il nous reste à choisir un endroit de la scène, et tout se déroule à travers nos propos, à travers notre corps. C'est une force presque orientale qui rappelle un peu le Nô.

Vous avez travaillé avec des clarinettes, des trompettistes... Vous définiriez-vous comme un interprète au sens musical ?

Lorsqu'on s'essouffle à être sincère et à chercher la conviction à l'intérieur d'un passage, il faut tout essayer et varier les « dire ». Je suis fasciné par la prise de possession que peut avoir un musicien de sa partition. Je m'autorise à être « musicien » lorsque je fais une lecture ou pour des poésies. Certaines fois je reste dans la pensée de l'auteur et, à d'autres moments, je recherche une écriture très phonique. Pour lire un auteur,



il faut trouver une sorte d'intimité, une proximité. Si on ne peut pas le rencontrer, on se l'invente. Parfois, les mots se mettent à chanter tout seuls : c'est une façon de rencontrer celui qui les a écrits.

Quand vous abordez un texte, à quoi êtes-vous d'abord sensible ?

Je vais d'abord dans sa pensée. Je tâche d'aller simplement dans la transcription que sont les mots, ou plutôt dans cette interprétation libre et arborescente qu'ils proposent. Mais comprendre d'abord, même imparfaitement. Puis je travaille en allant dans les mots, les sons. Et je cherche leur conversation, quitte à risquer des trahisons, j'adresse le texte : il me faut un interlocuteur. Avec mes habitudes, je vais aborder assez vite la durée de la phrase, son balancement, sa pertinence, je cherche les rythmes, j'avance et je lis à l'oreille... Travail difficile ou limité avec les traductions ; on espère la justesse, on ressent parfois des fautes sonores...

Dans quelle mesure le metteur en scène vous aide-t-il à vous porter aux mots et à la phrase ?

Il y a une grosse différence entre un texte et une pièce à jouer. Les pièces ont parfois ce secret de ne pas savoir ce qu'elles veulent dire. C'est pour cette raison qu'on les rejoue : vingt ans après leur création, certaines pièces ne veulent plus du tout dire la même chose, elles se nourrissent des contextes. L'enquête est laborieuse, mais il doit y avoir un metteur en scène, et c'est là que j'ai appris beaucoup d'Alain Françon, qui relève de manière toujours exacte ce qui lui paraît lisible et ce qui demeure confus à l'instant où l'on travaille et dans le temps précis qui est le nôtre. Il n'y a pas forcément d'explication à trouver. J'aime bien dire qu'une pièce de théâtre ne se décrit pas aussi simplement qu'un flash d'actualités. Elle contient la possibilité de ne pas arriver à des conclusions rassurantes. La révélation réside dans ce qui ne va pas être expliqué. C'est pourquoi le théâtre nous est particulièrement nécessaire, à un moment où l'on cherche d'un côté à tout expliquer et, de l'autre, à tout argumenter, comme pour obtenir finalement un récit unifié et convenant à tous.

Vous avez parlé d'un certain orientalisme du théâtre, en évoquant le théâtre Nô. Dans ce théâtre, n'est-ce pas précisément le mot qui vient créer le geste ?

L'acteur du théâtre Nô reste à sa place et ne bouge pas. Il raconte et présente un récit épique qui n'en finit pas, sans jamais changer de place. Certains monologues de Corneille, sur lesquels nous travaillions, mettaient en jeu une multiplicité de situations sans que l'acteur ait besoin de changer de place. Le comédien se projette alors dans plusieurs tableaux à la fois.

Dans votre livre, vous dites trouver « une certaine grandeur à passer d'un monde à l'autre : un jour très savant chez Peyret, le lendemain, très au ras de la vie ordinaire pour Cafougnette ». Y a-t-il une poésie de la vie au ras de l'ordinaire ?



Cela me déconcerte, ça m’amuse, oui, et j’aime être des deux parts et trouver poétique l’ordinaire. L’acteur ne vise pas à se raconter lui-même mais à représenter les parcelles d’un monde qui, par goût d’imitation, le composent. Je suis originaire du Nord, et avec le personnage de Cafougnette, je me suis interrogé sur la façon d’incarner une expressivité. Suivre une tradition populaire, les histoires écrites par Jules Mousseron, évocatrices et très justes, mais aussi dire la manière dont nous étions traversés par l’expression ouvrière dans le Nord. Deux voies, comme un schéma bilingue pour moi, avec la volonté obstinée de ne pas conduire toujours du trivial à l’esprit, mais ménager la clairvoyance de l’inverse, passer du raffinement jusqu’à la grossièreté, en gardant l’esprit. Accéder ainsi à un autre langage, autre immanence, en ne séparant plus les mots et la vie.

#### Est-ce une autre façon d’éprouver l’expérience corporelle ?

Quand je joue Cafougnette ou des histoires du Nord, il y a quelque chose qui joue pour moi : ça bouge tout seul, l’accent joue, c’est un costume, une parure derrière laquelle on se dissimule, plaisant et pénible à traîner. L’accent joue en votre faveur et déjoue en même temps vous jette dans la franchise. Là, quelque chose me dépasse. Ce n’est pas moi qui joue un personnage populaire, il joue par moi. Je ne suis que l’intermédiaire et le représentant de gens qui jouent remarquablement leur vie, petit inventaire de ces figures et des grandes gueules que j’ai connues dans les cafés ou sur les marchés du Nord. En travaillant Cafougnette, ces histoires qui racontent le Nord ouvrier et portent parole aux sans-voix, on rentre un temps dans la peau d’un acteur très populaire, et non « people », ni populiste, je l’espère. Et j’ai craint ces dernières années que jouer ainsi dans le Nord, en ch’ti, avec ma fanfare, ne tende à un certain populisme à notre insu : ralliements nostalgiques ou cocardiers, repliements vieillots. J’ai arrêté le spectacle.

#### Comment interpréter la voix du Nord sans tomber dans le cliché ? Comment travaillez-vous cette voix ?

Ce n’est pas très étudié, je batifole là-dedans, j’attrape au vol quelquefois, je répète et je regarde ce que cela provoque. Je ne représente pas des attitudes sociales précises, comme on peut le voir dans les *one man show*, je n’ai pas le sentiment de moquer telle ou telle catégorie. Beaucoup de comiques se sont ainsi fait bouffer par le public, comme les bons coureurs par le peloton. Pour parler modestement, je pense à des copains de Denain, pays des mineurs, ou je trouve ces personnages dans des films, c’est par incidence, c’est une blessure à l’intérieur. Ça se joue dedans.

#### La parole populaire ne se trouverait finalement pas dans l’emprunt mais dans la passion ?

En fait, je ne pense pas qu’il s’agisse de passion, je ne renie pas du tout une certaine notion d’emprunt. « Nous sommes les singes des singes qui descendons de nos imitations, mimétique est l’éducation » (Jacques Darras). Je passe d’un personnage à l’autre. C’est ma nature. Et puis il y a une méthode, et aussi une forme d’engagement qui me tient en action : il faut faire réfléchir et non complaire. L’accent du Nord d’aujourd’hui est d’ailleurs fait d’emprunts, il ne relève pas d’une authenticité pure souche. Certains

jouent avec le métissage de leur accent : ils n'ont l'accent que le temps d'une rencontre, d'un jeu de mots. Chez d'autres, les Gascons par exemple qui parlent et touchent la langue un peu comme le faisait Nougaro, il y a quelque chose qui vous prend d'assaut. Ils parlent avec cette foi profonde, qui semble marquer, rythmer autant la pensée que le logos. Les mots qu'ils trouvent ne ressemblent pas du tout à notre processus contrarié de pensée, dans le Nord. Nous, nous ne pouvons pas lever la tête et dire, avec la même fierté : « Quand tu nous as vus : tu nous envies ». On ne peut pas. L'accent du Nord n'est pas franchement séducteur. Qui irait se mettre à la place d'un mec de Bethune ou de Roubaix ? Il y a une sensation, un souffle, une musculature particulière quand on descend dans l'accent du Nord. Il faut élargir le ventre. On descend dans cet accent comme le faisaient les mineurs. Eux sont fiers de cette descente, cela les relève de parler comme ça. Par contre, lorsqu'on m'a demandé d'affirmer et de brandir cet accent, de le régionaliser, j'ai hésité : je ne suis pas le représentant idéal. Je peux faire le clown en passant mais je ne peux pas faire l'argument, chez moi c'est fragmentaire.

Ce travail vous aide-t-il à vous débarrasser des habitudes de l'acteur et à retrouver une espèce de neutre dans le jeu ?

Oui, mais vous parlez de nettoyage, alors que ce travail me charge de quelque chose. Il permet de passer du trop grand classicisme de la langue à la recherche de la bêtise de cette même langue. Mais la bêtise lumineuse, je retrouve sa saveur dans le grand rire de l'idiot, dont il est question dans le début d'« Une Saison en Enfer ». Essayer les extrêmes de la langue, cela remet diablement en place. La musculature a changé et ça parle tout seul.

Si le comédien est traversé par le corps et le discours du personnage, parvient-il néanmoins à s'arracher de sa propre voix ? Le comédien peut-il réellement parler avec une autre voix que la sienne ?

Certains comédiens mettent d'abord leur voix en avant. On reconnaît immédiatement leur style et le ton qui leur est propre. Du coup, on écoute mieux les auteurs à travers eux. Il se peut que je sois pareil, mais j'aime les métamorphoses, et celles de la voix particulièrement. J'ai commencé à y prendre goût lorsque, jouant de la poésie, je me suis dit qu'il ne fallait pas sembler dire toujours le même poème. Ce peut être la même voix ou une voix similaire, mais il faut que le point de vue d'où provient cette voix puisse être variable, et qu'il ne se réduise pas à l'*incarnation*. On est là pour illusionner les gens, pas pour les abuser : il convient par instant de tomber des hauteurs, il convient de rompre le charme pour le rendre tactile, politique et sensible.

Pour vous, la voix n'est donc pas une arme : elle pose toujours problème. Il faut toujours rester à l'écoute de sa voix.

J'ai peur de ma voix, ou j'en ai eu peur disons, comme tout le monde. Mais je ne voudrais pas prendre une voix d'acteur, cela me serait facile d'être impressionnant chaque jour, d'aller acheter des tomates en disant

*(il prend une voix d'acteur) : « BONJOUR ! J'EN VOUDRAIS UN KILO ! »* Je ne le fais pas, je le fais quelquefois, l'appel est irrésistible. Depuis longtemps il y a ce balancement entre le choix des voix, j'aime changer de ton au cours d'une lecture, emprunter l'accent du Nord, déchoir et n'être pas toujours juste, alterner récitatif et conviction, déclamer, psalmodier, parodier, « real-tiviser » le ton, faire tremper la chemise, tremper la plume de l'expression. Je n'aime pas la voix composée, façon grand acteur, mais j'adore l'idée du souffle dans le jeu, comme répondant à l'inspiration, et du souffle épique au théâtre et ailleurs. Grand gobeur d'enregistrements, j'observe, fasciné, les voix d'acteurs anglais, la beauté des timbres et codes dans la langue parlée. Outre-manche, la poésie est parole ou chant, elle prend voix forcément, pourquoi ?

Les « Banquets du faisan » n'étaient-ils pas pour vous l'occasion de vous libérer enfin de l'acteur en trouvant de nouvelles possibilités pour votre voix ?

« Le Banquet du faisan » est une proposition, inventée pour la manifestation « Lille 2004 », de grandes



tablées littéraires, préparées avec les associations de quartier, où les gens mangeaient tandis que nous proposions un spectacle de lecture, de joutes poétiques, variant selon les banquets et les auteurs invités. Cela pouvait être à la fois très ludique et sérieux. J'ai imaginé différents protocoles pour orchestrer ces banquets. Il fallait trouver une manière légère d'empêcher les gens de manger ou boire trop vite. L'adresse directe au public était notre mode de jeu, sans pour autant boucler les choses en cabaret. Elle pouvait prendre une forme musicale, music-hall, provinciale, se parer des tons d'un professeur, adepte des discours honorifiques, ou n'être qu'un gosse ému débitant son poème debout sur une chaise... J'aime faire sentir que l'adresse au public n'est pas la démonstration d'un type qui a du bagout, mais que c'est aussi du théâtre. Là, dans ce dispositif de banquet, la pièce n'était pas close sur elle-même ni le grand acteur enfermé dans son superbe univers. Parfois, j'aime bien le voir basculer, le grand acteur.

En quoi consiste la démarche de mettre en bouche les mots avec les plats ? Que reste-t-il en bouche de cette expérience ?

J'ai joué le coup pour voir, en réalité, voir et savoir dans le temps de l'exercice ce que j'en tirais. Certains moments passaient bien, avec des textes pourtant surprenants, des effets de surprise, contrastes provocants et même quelques passages épiques. D'autres choix ne fonctionnaient pas, à mon sens : ce qui parlait de « la bonne chair » et stances rabelaisiennes, décevant par trop d'évidence, convention vieille ou pléonasme. Le risque de ces banquets était de ne pas tomber dans l'activité touristique, l'image des confréries, la bonne idée qui marie plaisir et culture. Plaisir des mots et de la bouche alliés, c'est « la bonne idée » et j'y ai trop souvent droit : la lecture poétique accompagnée du cocktail, le traiteur qui se frotte les mains et l'acteur qu'on se désole de ne pouvoir payer, en écoute et en espèce. Autant opter pour une scénographie solidaire comme ces banquets.

Voyez-vous toujours, à travers ces nouvelles expériences, la même nécessité d'élargir le champ des représentations, une nécessité qui pourrait s'étendre finalement à tous les arts de la scène ?

J'aime participer à ce débat peut-être épineux qu'est celui de l'engagement populaire. Il n'y a plus de réponse à la question d'un vrai théâtre populaire aujourd'hui, parce que le débat n'a pas lieu : tout le monde se défile, peut-être devant la vague qui menace, le nombre croissant d'acteurs. On comprend la colère de certains : il y a un art officiel en réponse, où les plus courageux ne semblent plus faire que copier leurs propres créations. La curiosité quant au répertoire d'auteur suffit à le prouver. Je n'aime pas rester cantonné dans ma signature ; mes trajectoires alternent, états de grâce et catastrophe. Le métier de jeu peut se réaliser avec la plus grande pauvreté ou des techniques hyper-sophistiquées, c'est égal. Ça bouge, ça varie et tout donne envie d'inciter à cette voie.

La question se pose-t-elle aussi au cinéma ?

Trop peu d'acteurs prennent ce risque d'accepter, quand ça marche fort pour eux, de jouer dans un film au

scénario difficile ou qui ferait relativement peu d'entrées. La seule raison de jouer semble être de casser la baraque au niveau des entrées, et faire rêver sur ses cachets. Je sens très peu de liberté. Combien de bons acteurs ont démissionné jusqu'à devenir sans contenu, des stars de magazine, des gueules connues.

Est-ce que cela signifie que vous ne croyez plus aux possibilités du cinéma ?

Je ne serai pas le premier, mais non ! Si je tourne encore c'est avec la conviction que les vagues changent. On se sent écrasé par les déterminations économiques, les écarts de moyens, mais c'est pour constater que le cinéma a besoin de ses marges et s'en nourrit. Le spectateur aussi désire être saisi par la beauté, et ne pas tirer un équivalent beauté/budget comme semblent lui proposer les affiches et les bandes annonces.

La nécessité pour l'acteur aussi bien que pour le technicien ne serait-elle pas d'apprendre « à déchoir », comme vous le recommandait Godard, plutôt que de chercher à rentabiliser ?

Au cinéma, cette nécessité est étouffée par le fait qu'il faut toujours améliorer son image. On vous fera des compliments si vous vous conformez à votre propre image, qui doit surtout rester la même. À cause de ces jeux d'illusion, on ne voit plus vraiment les gens jouer. La préparation médiatique et technique d'un film est telle qu'on est incapable d'apprécier le jeu de l'acteur. En général, un comédien qui aime la vie, au bout d'un moment, quitte le plateau du cinéma et essaye de rejouer au théâtre. L'acteur est parfois dépossédé de ce qu'il fait sur le plateau. Il y a tellement de choses qui agissent en même temps sur le tournage que cette intensité de concentration est réduite à de la poussière. La technologie actuelle peut amener le plateau de cinéma à bafouer totalement le jeu de l'acteur : le travail du cadreur, les engins mis en place font oublier ce qui est en jeu. Il n'y a plus de solennité à l'endroit du jeu, la solennité est portée vers le nouveau pied de grue ou sur un pari technique... Puis vient le montage, qui finit de vous mettre en morceaux. Sur un plateau de cinéma, l'acteur doit trouver quelque chose qui le nourrit de très loin, et il doit ensuite aimer désespérément, au-dehors de lui, loin. C'est une volonté, de décider d'être amoureux, d'être porté par ce mouvement-là, amour des lointains, plutôt que de se regarder dans une glace.

Distinguez-vous votre travail pour le cinéma de celui pour la télévision ?

Non. Enfin... je ne devrais pas le distinguer. Il y a une espérance dans le travail de télévision, qui permettait autrefois plus de liberté dans le choix des sujets. Le cinéma c'était le genre, l'archétype, « whisky cigarettes et petites pépées ». La télé, on pouvait, on devait parler de tout, pas de soucis d'entrées. Les bonnes fictions unitaires se raréfient, rangées dans des catégories : comme un produit adapté à son canal de diffusion, sensation d'une capitulation générale dans le jeu concurrentiel. Tout le monde fait le même film. Sur place j'ai peur de céder à la conformité : paradoxalement, on joue « télé », légèrement dramatisé, en ajoutant des effets de cinéma dans le filmage. Les spectateurs nous disent que nous avons bien joué, pour dire comme il faut façon série, émotions marquées. Le cinéma, lui, est accordé à cette idée que le jeu ne se doit pas se voir, une impression de confort, vernis cool et un naturel qui décoiffe. Le premier mot critique

de Godard à mon égard fut de me dire qu'il m'engageait dans *Prénom Carmen* parce que moi, je jouais. Ça reste vrai dans mes engagements récents, pour les *Amitiés Maléfiques* de Bourdieu, je prends un peu le risque du jeu, c'est une composition, espérant donner du plaisir à cet endroit.

Quel serait, malgré tout, votre espoir dans les possibilités de toutes les scènes que nous avons évoquées ?

Nous appartenons tous à un grand marché où tout le monde parle à la fois et où tout le monde a des choses à dire. Il y a finalement si peu de moments où l'on a prise sur ce qu'on est en train de faire, j'y pensais à l'instant en vous parlant des sensations de tournage : j'ai beau les décrire, y repenser, je n'en suis pas maître et il tient à un fil que je ne me mette à parler ou à me tenir comme le dicte le produit lui-même. Mais j'ai le sentiment de jouer pour tenir tête, et de multiplier les lieux d'expérience pour ne pas me raconter d'histoire. J'ai quelquefois du mal à parler d'engagement, cela se mélange avec les rôles, mais je sens mon amour des livres, ma littérature en bouillie lorsqu'elle se recompose en jeu, comme une manière de résistance. Le théâtre est-il en mesure de défier quoi que ce soit, est-ce qu'on apporte quelque chose lorsqu'on est en scène ? Le retournement, c'est aussi tourner sur soi-même, faire un tour de roue, la révolution, comme le cycliste, un tour de pédalier qui fait faire un tour de l'univers. Si je peux bouger, j'apprends partout. Il ne faut pas trop stationner. La révolution, elle est là.

*Propos recueillis par Pierre-Etienne Schmit  
et Marie-Isabelle Boula de Mareuil*

