

De la danse comme révélateur
Denis Lavant dans *Beau travail*

Julie de Lorimier

Number 167, June–July 2014

Les multiples visages de l'acteur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71889ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Lorimier, J. (2014). De la danse comme révélateur : Denis Lavant dans *Beau travail*. *24 images*, (167), 30–31.

De la danse comme révélateur

DENIS LAVANT DANS *BEAU TRAVAIL*

par Julie de Lorimier



Chaque film aimé laisse dans nos mémoires des fragments formant rarement un ensemble conforme à l'original, mais dont on aurait tort de négliger la vie qui se prolonge et se transforme en nous. Du film *Beau travail* (1999) de Claire Denis il reste, bien sûr, le visage travaillé et le corps noueux de Denis Lavant en militaire; l'étrange beauté des étendues désertiques, parsemées d'installations vétustes où de jeunes hommes musclés s'entraînent à de vaines épreuves sous un soleil de plomb; un certain légionnaire aux yeux perçants, plus délicat que les autres et un peu félin, qui s'abîme dans une mer de sel, blancheur mortelle; une discothèque, joyau chatoyant au cœur de la nuit djiboutienne, où les filles ondulent au rythme d'une pop tropicale accrocheuse, admirant leurs reflets sur un mur de miroirs. Mais s'impose surtout devant ces réminiscences en désordre, une scène, la toute dernière du film, où Denis Lavant danse comme lui seul peut le faire¹. La fulgurance de cet instant final (à peine plus de deux minutes) aura, dans le film intime de notre mémoire, volé la vedette à tous les autres. Lorsqu'on se repenche sur *Beau travail*, on constate que cette enflure du souvenir traduit assez justement la transformation que la finale imprime au film et par laquelle, nous semble-t-il, ce dernier se révèle tout entier, comme accouchant de lui-même. Et la danse entretient peut-être avec ce phénomène un rapport plus étroit que l'on ne pourrait le croire.

Revisitons donc la scène à partir du moment où l'adjudant-chef Galoup (Denis Lavant) fait son lit avec l'application zélée d'un militaire, prend son revolver et s'allonge. Lui qui se disait « inapte au civil » vient d'être radié de la Légion étrangère qui était toute sa vie. La caméra montre en gros plan l'inscription sur sa poitrine: « sers la bonne cause et meurs », puis remonte le long de son bras pour s'arrêter sur une veine qui pulse. C'est sur cette image que *The Rhythm of the Night*² commence à se faire entendre, en crescendo. Au lieu du suicide attendu, Galoup – mais peut-être davantage, à cet instant précis, *Denis Lavant* – apparaît en chemise et pantalons noirs, debout avec une cigarette à la main, adossé au mur de miroirs de la boîte de nuit. Il est seul sur le plancher de danse. La musique

est maintenant à son plein volume et la chanson s'installe tandis que Lavant, lui, semble plutôt à l'écoute d'une posture intérieure, à l'affût de ce qui lui donnera les premières impulsions de mouvement. Il esquisse quelques pas flegmatiques, un tour rapide sur lui-même, puis s'accroupit, se balançant dans le rythme, toujours jaugant, comme dans un duel, cette intériorité qui n'est pas plus étanche que la nôtre à la musique – laquelle on ne pourra désormais qu'associer avec bonheur à ces instants de cinéma. Il se livre ensuite à de vives et brèves envolées interrompues avec élégance, sortes d'essais préparatoires, moments de suspension au cours desquels le danseur semble apprécier et défier la tension qui l'habite, le flux d'énergie dont il est à la fois l'auteur et le terrain, la source et celui qui en accueille le cours imprévisible. Suivent 30 secondes déchaînées durant lesquelles Denis Lavant explose, occupant tout l'espace de ses mouvements, dans un mélange étonnant de fureur et de finesse, de force brute et de grande agilité. Après avoir sauté, boxé et roulé sur toute la surface de l'écran, il s'éjecte du cadre. Ce sera également sa sortie du film, qui bascule aussitôt vers le générique de fin.

Pourquoi cette danse est-elle si poignante? Une performance d'une telle intensité peut certes séduire par son aspect purement spectaculaire. Mais la richesse de l'effet produit, dans le cas présent, ne saurait s'y réduire. Lorsqu'on lui donne la chance de se déployer au-delà d'une simple fonction de divertissement, la performance physique nous amène à la lisière décisive entre mémoire kinesthésique et imagination, là où la pensée s'incarne et se dissout dans le geste. Notre propre disposition à l'action (pouvant consister simplement à se laisser transformer) se voit alors mobilisée. La danse est en ce sens un lieu idéal pour le cinéma, lui-même n'étant au fond qu'affaire de geste. Tel que le propose Giorgio Agamben, le geste, pris dans son sens premier de « porter » (comme « gestation »), « supporter » et « assumer », montre ce qui ne s'énonce pas. « Si la danse est geste », nous dit Agamben, « c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels »³. Montrer ce qui arrive mais qu'on ne peut dire est aussi une vocation du cinéma.

Le fait que la danse finale de Lavant soit improvisée⁴ accentue notre impression d'être avec lui, de partager son écoute (écoute de soi-même autant qu'écoute de la musique), et d'éprouver avec lui ce qui est en train de se produire. La performance nous renvoie alors, par une sorte d'empathie, davantage à Lavant l'acteur (le

Que nous en ayons pris conscience ou non, lorsque nous arrivons à la scène finale, nous avons été préparés à ce que les mouvements s'affirment pour eux-mêmes, qu'ils produisent du sens par la seule accumulation de leur dynamique. Les gestes des militaires sont subordonnés à l'autorité. Ils traduisent l'effort et la contrainte, mais



véritable auteur de la performance), qu'à Galoup le personnage. Et voir Denis Lavant, c'est aussi déjà, pour bien des cinéphiles, raviver le souvenir de sa manière unique d'être « physique ». Avec son corps atypique, athlétique, petit mais vif, on s'attend toujours un peu à ce qu'il agisse par surprise, et la conjonction de cette force imprévisible avec la fragilité qui émane paradoxalement de ses personnages inspire un mélange de crainte et d'attrait qui exacerbe l'attention. Ces impressions que nous avons de l'acteur sont évidemment étroitement liées aux mises en scène notoires ayant composé avec sa singulière allure pour produire une telle présence. Nous pensons bien sûr à *Mauvais sang* (1986) et aux *Amants du Pont-Neuf* (1991) de Leos Carax, où, par moments, les gestes du corps fusionnent avec la matière filmique de sorte que tous les éléments – musique, sons amplifiés ou assourdis, mouvements de caméra, acrobaties, course folle, feux d'artifice ou feu craché – concourent à la danse. Denis Lavant porte et transporte ces fantômes avec lui, et le voir – particulièrement le voir danser – les engage automatiquement.

Par la simple présence de Lavant, mais aussi parce qu'elle repose, prête à éclore, en chacun des acteurs, la danse dans *Beau travail* préexiste à sa manifestation. Dans les mois qui ont précédé le tournage, les acteurs formant la Légion étrangère ont travaillé de manière intensive avec le chorégraphe et danseur contemporain Bernardo Montet⁵. Le but était de s'approprier les gestes d'un entraînement militaire et de les intérioriser de manière à ce qu'ils surgissent d'un véritable mode d'être, d'une intuition bien ancrée dans le corps et l'esprit, inhérente à la vie sous les drapeaux. Dans le film, qu'ils soient liés à l'entraînement ou aux autres corvées incombant à la Légion, les gestes sont toujours exécutés en groupe, simultanément ou à la chaîne. Leurs chorégraphies ne s'exhibent jamais de manière suffisamment évidente pour susciter un « décrochage » (comme ce serait le cas dans une comédie musicale, par exemple), mais confinent au rituel, s'affranchissant pratiquement de toute fonction narrative.

également l'harmonie et la cohésion d'un groupe uni. Galoup, lui, pris entre les légionnaires qu'il dirige et l'œil attentif du commandant qu'il admire et dont il recherche l'approbation, se maintient dans une sorte de rigidité. Il doit incarner l'exemple infaillible, être plus dur que tous les autres, et cette intransigeance se traduit dans son corps et ses gestes. Sa soumission à l'armée est totale, et la jalousie qui le mène à larguer, en plein désert et avec une boussole trafiquée, un légionnaire trop apprécié du commandant, témoigne de l'étroitesse de ses horizons. Ainsi, une fois dépouillé de son appartenance à l'armée et de tout ce qui encadrerait et définissait jusque-là son existence, lorsqu'il se met à danser, c'est tout le poids de la contrainte qui cède pour laisser place à une expression nouvelle. « Peut-être qu'avec les remords, commence la liberté », se répète Galoup au début du film en repensant à ses années à Djibouti. Comment mieux montrer – faire arriver – la liberté naissant avec les remords que par cette danse solitaire, cette rencontre fulgurante avec soi-même ?

Si « le corps du danseur est littéralement travaillé d'imminence, incessamment occupé à se deviner lui-même »⁶, on peut sûrement en dire autant du cinéma. La danse rédemptrice de Denis Lavant, particulièrement travaillée d'imminence, vient aussi, dans sa soudaineté, son caractère inattendu et réjouissant, contrarier le cours du film et le libérer de toute rigidité. C'est dans cet état, instable et combien plus beau, que le film fera son travail dans nos mémoires. ■

1. <http://vimeo.com/64499174>
2. Chanson à succès du groupe italien *Corona*, 1993.
3. Agamben, Giorgio. « Notes sur le geste », dans *Moyens sans fins*, Bibliothèque Rivages. Paris, 1995, p. 59-71 (p. 69 pour la citation).
4. Claire Denis confirme que cette danse n'a fait l'objet d'aucune répétition. Voir l'entretien réalisé par Fabien Philippe dans le n° 157 de *24 images*, p. 30-36.
5. Au sujet du travail préparatoire avec Bernardo Montet, voir l'entretien avec Claire Denis intitulé « Ce poids d'ici-bas », publié en ligne le 2 janvier 2001 dans *Vacarme* (<http://www.vacarme.org/article84.html>)
6. Agamben, Giorgio. *Image et mémoire: Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Éditions Desclée de Brouwer. Coll. « Arts et esthétique », Paris, 2004, p. 115.