



Avant-propos

## Façons d'être et façons de faire

Il est sans doute un peu vain de chercher un rapport entre *Hibernatus* (Édouard Molinaro, 1969) et *Baisers volés* (François Truffaut, 1968), *Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979) et *India Song* (Marguerite Duras, 1975), ou encore *Le Nom de la rose* (Jean-Jacques Annaud, 1986) et *L'Éveillé du pont de l'Alma* (Raoul Ruiz, 1984). Cette furtive confrontation fait pourtant apparaître l'éclectisme d'un artiste dont la silhouette est familière non pas d'un public, ou du grand public, mais de tous les publics. Récemment, le succès inattendu du film de Xavier Beauvois (*Des hommes et des dieux*, 2010) a ainsi poussé vers l'avant-scène un très grand acteur fort peu *people*-aire, dont on mesure peut-être encore mal l'importance dans l'histoire du théâtre et du cinéma.

De fait, on ne sait pas toujours que Michael Lonsdale a travaillé au cinéma pour les plus grands réalisateurs (Marguerite Duras, Jean Eustache, Joseph Losey, Alain Resnais, Jacques Rivette, Raoul Ruiz, Claude Sautet, François Truffaut, Orson Welles...) et au théâtre pour les plus grands metteurs en scène (Jean Anouilh, Samuel Beckett, Claude Régy, Jean-Marie Serreau, Laurent Terzieff...), tout en multipliant les lectures publiques, les enregistrements (pour la radio, les livres audio, etc.), les dramatiques radio-phoniques ou télévisées, et qu'il s'est lui-même adonné à la mise en scène...

À considérer l'ensemble de son œuvre de plus près, on peut donc être frappé par le nomadisme de cet artiste passant comme si de rien n'était d'une discipline à l'autre (théâtre, cinéma, radio, théâtre musical, opéra, peinture...), mais aussi d'un public à l'autre, entre culture populaire et culture sélective, jusqu'aux avant-gardes : ce n'est pas le même personnage, mais c'est le même acteur qui foudroie K. à la fin du *Procès* (1962) d'Orson Welles, depuis sa chaire de la gare d'Orsay, et qui, transformé en archange Gabriel, téléphone à Dieu dans *Ma vie est un enfer* de Josiane Balasko (1991)... Ce n'est donc

pas seulement l'éclectisme qui doit retenir notre attention, mais également la *plasticité* d'une façon d'être et d'une façon de faire, qui le rendent capable, avec la même exactitude, de se lover pour donner vie à des personnages aussi disparates que Charles Dufaut (pour Jean-Pierre Mocky dans *Snobs!*, 1961), H. (pour Samuel Beckett dans *Comédie*, 1966), ou le vice-consul de France à Lahore (pour Marguerite Duras dans *India Song*, 1975).

Marguerite Duras définissait, par le détour d'une image, l'énigmatique présence de Madeleine Renaud au théâtre: « pour régner sur ce sol-là », disait-elle, l'actrice entrait en scène comme en écartant une foule « pour faire son passage à elle<sup>1</sup> ». La présence de Michael Lonsdale s'impose d'abord par une *économie* corporelle singulière: un mélange de grâce, de douceur et d'autorité qui lui donne cet air de ne pas être là tout à fait comme les autres, bien présent mais un peu décalé, et tout à fait à l'écart, tout de suite, de tous les types et stéréotypes. Ensuite, on peut remarquer que cette présence s'exerce d'une manière *intensive* et *extensive*, en ce sens que son apparition suffit à donner à une scène sa couleur, qui tend à se propager pour modifier la tonalité du récit dans son ensemble, quel qu'en soit le genre (sans en avoir nécessairement analysé la formule chimique, les spectateurs d'*India Song*, *Moonraker* ou *Baisers volés* auront forcément profité de cette alchimie). Sans doute infléchies par un rapport particulier à l'improvisation, les anomalies de son jeu, au lieu de le faire dériver vers l'artifice ou l'affectation, saisissent toujours une forme de justesse ou de vérité. On pourrait se contenter pour finir d'énumérer quelques noms: Bruno Podalydès (*Le Mystère de la chambre jaune*, 2003), Sophie Fillières (*Gentille*, 2005), Nicolas Klotz (*La Question humaine*, 2007) ou Xavier Beauvois (*Des hommes et des dieux*, 2010) montrent qu'une nouvelle génération de cinéastes a bien identifié le pouvoir exorbitant d'un acteur discret. En quelques syllabes, Michael Lonsdale est capable de modifier l'organisation du monde.

Questionné sur son parcours, sur un tournage ou sur une mise en scène, Michael Lonsdale répond de deux manières successives: d'abord de manière évasive, sur le mode de l'évidence – de qui n'aurait pas besoin d'expliquer ses façons de faire pour les comprendre lui-même –, car il ne s'agit pas là d'abriter des secrets de fabrication ou de se donner le prestige d'un génie sans origine. Dans un second temps, en effet poussé par la curiosité de son interlocuteur, il

1. Marguerite Duras explique cela dans le très beau film de Michelle Porte, *Savannah Bay, c'est toi* (1983). *In extenso*: « Dès qu'elle sort du rideau, elle marche dans une foule, un rapport de force s'établit dès qu'elle apparaît. Et je vois chez Madeleine une sorte de capacité d'écrasement, d'écartement de la foule pour faire son passage à elle: c'est ce que j'appelle la présence, qui est une notion effectivement très mystérieuse. »

accepte de s'arrêter plus longuement sur un fait, sur une période, sur certains processus historiques aussi – comme on zoomerait pour voir les choses de plus près et saisir par des récits plus détaillés comment elles se sont agencées: on aperçoit alors rapidement que sa carrière cinématographique et théâtrale raconte rien moins que l'histoire du théâtre et du cinéma.

Au cours de ces entretiens, nous avons essayé de comprendre l'itinéraire d'un artiste qui a toujours accordé une importance égale à la littérature, au cinéma, à la peinture, au théâtre, à la spiritualité, à la musique aussi. Et nous avons eu l'émotion de découvrir, au fil du temps, comment s'articulent et s'harmonisent les différents gestes d'une *pratique* unitaire dont on peut penser qu'elle concerne en effet tous les publics: la pratique d'une liberté.

*J'ai proposé à Michael Lonsdale de faire ce livre d'entretiens à une époque où je le connaissais très peu. Les enregistrements s'étant égrenés sur plusieurs années, nous sommes passés naturellement du vouvoiement au tutoiement. Considérant que ce changement de personne pouvait perturber la lecture, nous avons choisi d'harmoniser les pronoms en adoptant le tutoiement d'emblée, pour l'ensemble du volume.*



Jean Cléder  
et Michael Lonsdale.



# 1.

## Décalages premiers, premières émotions

**Michael Lonsdale :** Je suis né d'un coup de foudre. Maman était mariée à un officier de la marine britannique. Un jour, il est allé voir un match de football. Il venait soutenir son équipe et a partagé son enthousiasme avec un inconnu à ses côtés. Ils ont tellement sympathisé que l'officier de marine a demandé à l'inconnu de venir boire un verre, comme ça se fait souvent en Angleterre. Lorsqu'ils sont arrivés à la maison, et que maman a ouvert la porte, elle est restée... stupéfaite. Un vrai coup de foudre, au point qu'elle est partie avec cet homme très rapidement. Ils ont donc vécu leur amour, dont je suis le fruit, de façon illégitime puisqu'elle n'avait pas encore divorcé. Mon père m'a déclaré. Mais comme elle était encore mariée, je suis né de « mère inconnue » (*rires*).

**Jean Cléder :** *Lorsque tu parles de ton père, tu évoques une certaine honte à l'égard de quelqu'un que l'on devine un peu fuyant et qui avait accepté une sorte de ménage à trois entre ta mère, son amant et lui...*

Oh, c'était plus que de la honte, c'était du mépris. J'avais honte de lui à cause de ce qu'il avait fait après la guerre : des trafics de montres, dont je ne connais pas la nature exacte, mais qui lui ont fait frôler la prison. Par ailleurs, il m'accordait très peu d'importance : il ne s'inquiétait pas, il ne me

Page de gauche :  
Michael Lonsdale  
enfant, à Jersey.



Michael Lonsdale en 1938.

rassurait pas, il ne me racontait pas d'histoires, il ne me parlait pas. Dire qu'il manquait de grandeur, c'est un bien grand mot ! Il manquait de présence, surtout. Il était « absent » parce qu'il buvait, et plus il buvait, plus il était... vide... Alors il s'en allait ailleurs, il ne répondait pas aux questions. Mais il n'a jamais été violent. L'alcool le mettait dans un état second, où il se sentait bien. Pour en finir avec tout ça, il a préféré partir comme simple soldat, s'engager dans les armées d'Alger. Il a fait la campagne de Yougoslavie, où il a été blessé, et la campagne d'Italie. Mais ce mépris ne se traduisait pas par de la violence de ma part : c'était une tristesse de ne pas le sentir ; j'étais dans la tristesse de cette absence.

Ce ménage à trois, je n'en ai pas vraiment souffert. En effet, quand mon père est parti, maman a vécu avec un autre homme qui était gentil, qui travaillait, qui nous nourrissait. Il travaillait dans la mécanique : il réparait les avions et les voitures. Par la suite, lui aussi s'est mis à boire, de sorte qu'il est mort d'un cancer de l'estomac.

Mais à mon père, que j'ai méprisé, j'ai demandé pardon des années plus tard. Ce pardon a couturé une plaie. C'est très important, le pardon. En amour, c'est un facteur de guérison décisif. L'absence de pardon est un cancer de l'âme : beaucoup de gens crèvent de juger définitivement et de maudire ceux qui leur ont fait du mal – qu'il s'agisse de relations familiales, amicales ou amoureuses. Je vais d'ailleurs peut-être faire un livre là-dessus : comment apprendre à aimer les autres ? J'ai rencontré certaines difficultés sur cette question du pardon. C'est un religieux, Pascal Ide, qui m'a appris le pardon à soi-même : la capacité de surmonter ses propres échecs, ses propres blessures, qui engendrent une mauvaise image de soi. La phrase la plus longue du *Notre Père* dit des choses importantes sur la nécessité du pardon : « Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés. » Ça va très loin, puisqu'il s'agit même de prier pour ses ennemis. Cette conception du pardon est d'ailleurs bien antérieure à la chrétienté : j'ai enregistré récemment des textes de Lao-tseu dans lesquels on trouve une idée comparable cinq cents ans avant Jésus-Christ – de même chez les musulmans ou les juifs. Le pardon prend du temps, mais on y arrive...

Pour reprendre le fil de l'histoire, on m'avait demandé de prier pour les défunts de la famille. Je l'ai fait, puis je me suis aperçu que j'avais complètement

oublié mon père. J'ai tenté d'analyser les choses : je n'avais rien contre lui, mais il était indifférent, sans tendresse. Lui-même avait été placé dans une école militaire à l'âge de quatorze ans pour suivre une carrière qui ne lui convenait pas du tout. Sorti lieutenant de cette école, il avait été envoyé au Sierra Leone, qui était une colonie anglaise. Quand il était arrivé, on lui avait dit : « Tu sais, ici, il faudra beaucoup boire ou ne pas boire du tout. » Et il avait opté pour la boisson, qui ne le rendait pas violent, mais impassible et comme absent. J'ai pu lui pardonner en me disant : « Au fond, cet homme n'a pas eu la vie qu'il voulait, il n'a pas été heureux. » Je lui ai demandé pardon comme s'il était là, et, le lendemain, j'ai rêvé de lui, ce qui ne s'était pas produit depuis sa mort en 1954 : il s'avavançait vers moi, dans un imperméable un peu froissé, les mains en avant... Je considère qu'il a reçu le message.

*À propos de pardon, tu parles aussi avec beaucoup d'admiration du tableau de Rembrandt Le Retour du fils prodigue.*

Oui, pour moi, c'est un chef-d'œuvre. C'est le dernier tableau qu'il a peint et c'est vraiment la seule fois où l'on voit un homme avec un tel visage. Ce n'est pas tout à fait un visage humain, c'est le visage d'un vieil homme qui pose les mains sur le dos de ce fils repentant. C'est la première fois que j'ai vu Dieu personnifié... enfin, en dehors du Christ. C'est vraiment une image sublime, magnifique et très curieuse : il a les deux mains posées sur les épaules de son fils, mais l'une est féminine, l'autre masculine. C'est très beau.



Rembrandt,  
Le Retour du  
fils prodigue,  
1669.

*En face de cette figure paternelle déficiente, la figure maternelle est très forte. Comment envisages-tu le rapport entre les deux ?*

Ma mère était un être cher pour moi : c'était ma sœur, c'était beaucoup de choses. J'avais une maman extrêmement douce et très amoureuse de son enfant. C'était réciproque puisque j'avais fait le vœu – assez classique – de pouvoir me marier avec elle quand je serais grand. C'était une femme très angoissée : la peur d'être malade, la peur de la mort, etc., lui venaient du côté de son père et traînaient dans la famille. Finalement, elle est morte après onze années de paralysie, d'une hémiplegie qui l'empêchait de parler. Mais j'ai pu la garder, ici, dans mon appartement, assistée par des infirmières de midi à minuit, et aussi par sa sœur Anne-Marie, qui était une sainte femme et qui a veillé sur elle nuit et jour. Elle était très bien entourée. De toute façon, je ne pouvais pas me résoudre à la mettre dans une maison, ce n'était pas possible. Elle a vécu ici jusqu'au bout avec ma tante. Elle est décédée en 1986.

*Peux-tu nous dire quelle était votre relation et comment elle a suivi ta carrière ?*

Elle était désolée que je n'aie pas pu profiter d'une scolarité très suivie, car, pendant la guerre au Maroc, nous déménagions tout le temps. J'ai donc reçu une instruction assez chaotique. Par ailleurs, c'était difficile pour moi d'aller à l'école communale, car mon père, anglais, était en résidence surveillée : il était obligé de se présenter tous les matins au commissariat. Il fallait chanter *Maréchal, nous voilà !* Tandis que je récitais ces paroles du bout des lèvres, on me disait : « On ne vous entend pas, Lonsdale, plus fort ! »

J'étais également la cible des enfants de familles vichyssoises, qui essayaient de me tabasser à la fin des cours. Heureusement, j'avais des gardes du corps : Mimi, Jojo et Lulu, les trois enfants d'une autre famille, dont le mari travaillait pour le chemin de fer et dont la femme était belge. Si on essayait de m'embêter à la sortie des classes, c'est eux qui me défendaient. Moi, je ne savais pas me défendre, j'étais nul pour ça...

J'ai donc eu une maman très douce avec laquelle j'ai appris à lire l'anglais – que je parlais déjà mais sans le lire. Puis elle m'a vivement encouragé à faire ce métier. Elle-même avait voulu devenir pianiste quand elle était jeune, mais cette envie avait été empêchée, étouffée. Dans sa famille, il ne fallait pas faire de bruit parce que son père se reposait : il était profondément neurasthénique... Elle avait cependant suivi des cours avec Alfred Cortot et Magda Tagliaferro, une pianiste très réputée. Elle n'a pas pu continuer parce que, en épousant son premier mari, qui était officier de la marine, elle a voulu le suivre partout. Elle a fait tous les ports de la Méditerranée : Gibraltar, Naples,



Athènes, Alexandrie... Ce n'était pas commode avec un piano, alors elle y a renoncé. Mais elle s'est mise à travailler à l'âge de soixante-dix ans. Elle a donné des leçons d'anglais dans cet appartement, parce qu'elle s'ennuyait un peu (j'étais souvent parti). Les leçons d'une heure pouvaient durer une heure et demie, deux heures. Elle a ainsi rencontré une Américaine qui est devenue une grande amie: pour une heure de leçon, il fallait compter une heure et demie de conversation pendant laquelle elles prenaient le thé! Mais c'était une artiste et elle me parlait toujours de l'art avec passion, avec admiration. Je me souviens en particulier du récit qu'elle m'avait fait d'un concert de Cortot à Londres: il avait joué une heure et demie de plus que prévu devant un public bouleversé, il ne pouvait plus s'arrêter...

Ma mère me parlait aussi beaucoup des acteurs (de Sarah Bernhardt, par exemple, qu'elle avait vue quand elle était petite) et elle m'encourageait sur cette voie. Je n'ai donc pas connu de contrariété paternelle ou maternelle, au contraire: quand j'ai commencé à travailler, elle était très heureuse parce que je n'avais pas de métier en dehors de celui de comédien. À ce moment-là, j'ai contribué à sauver la famille du naufrage financier: tout avait été pris par le gouvernement parce qu'elle était fille de colon en Algérie; elle

Avec une amie,  
à Cannes, sur  
la Croisette, en  
1953 ou 1954.



avait été totalement spoliée et s'était retrouvée sans rien. Heureusement, elle avait son « fiston » pour l'aider à vivre. Ma relation avec elle était très riche: nous échangeions beaucoup; nous adorions aller au cinéma ensemble – nous nous tenions la main pendant la séance.

Lorsque j'ai commencé à travailler, j'ai joué dans *Pour le meilleur et pour le pire*, de Clifford Odets, monté par Raymond Rouleau. Elle est venue au théâtre, s'est assise au premier rang, puis s'est bouché les oreilles et a fermé les yeux: elle avait tellement le trac pour moi qu'elle ne voulait pas entendre! Alors je lui ai dit: « Écoute, il faut que tu reviennes quand même pour écouter la pièce. » Quand je faisais du cinéma, elle venait me voir de temps à autre. Elle était très charmante. Sur le tournage de *L'Étalon* de Jean-Pierre Mocky – c'était dans le Midi, à Cerbère –, elle a longuement parlé pendant le déjeuner avec Bourvil, qui était un homme adorable; après le repas, on n'avait plus besoin de lui, alors il est resté au café avec ma mère et ma tante Anne-Marie, et il s'est mis à leur chanter les chansons de ses débuts au café-concert. Il leur a donné un petit concert privé qu'elle a écouté religieusement, car c'était tout de même un grand monsieur!

J'ai également emmené ma mère et ma tante sur le tournage de *Détruire, dit-elle*<sup>1</sup>. Nous étions installés à la campagne, dans une villa en forme de bateau. Le propriétaire de ce lieu s'appelait M. Renaud. C'était un très grand marchand; il avait une collection d'art qui remplissait un hangar entier de tableaux! Quand j'allais travailler, elles restaient là. Mais maman n'y restait pas tout le temps: elle aimait bien venir voir les acteurs, et ils l'acceptaient volontiers, car elle était gentille, charmante. Elle s'intégrait très facilement.

Ma mère aimait beaucoup les grands acteurs américains. Elle avait une passion pour Henry Fonda, Gary Cooper, toute cette génération. Quant à mes rôles, elle n'avait pas de préférence, même si elle était plus fière de certains films: elle était très impressionnée de savoir que j'avais travaillé avec Orson Welles, parce qu'elle savait quel grand homme il était! En 1966, pour la télévision, j'ai joué avec Loleh Bellon une pièce de Claude Mauriac, *La Conversation*, qui racontait l'histoire d'un jeune couple que l'on voyait



Simone et  
Édouard  
Lonsdale, en  
1930. Simone  
est enceinte  
de Michael.

1. *Détruire, dit-elle*, Marguerite Duras, 1969.

vieillir pratiquement à vue d'œil, c'est-à-dire qu'ils prenaient de l'âge dans chaque plan, pour finir assez vieux. C'était assez long à préparer : il fallait passer au maquillage, mettre une barbe, puis une autre barbe plus blanche. Un jour, je suis arrivé dans ma loge maquillé en vieux monsieur, et ma mère, qui m'y attendait, s'est mise à pleurer en disant : « Oh, je ne te verrai jamais comme ça ! » C'était très émouvant, je me suis mis à pleurer aussi.

*Quand tu évoques ton enfance en Afrique du Nord, tu te désignes volontiers comme le « fils de l'Anglais ». Cette première langue n'est pas tout à fait une langue maternelle, puisqu'elle te vient de ton père, mais elle a été affectée par la seconde : sur certains tournages en anglais, on t'a parfois demandé de corriger ton petit accent... français. Cette relation métissée à la langue a-t-elle influencé ta façon de concevoir le métier, voire ta carrière ?*

Être le « fils de l'Anglais » au Maroc a pris un sens politique, que j'ai vécu personnellement sur le plan sentimental. Mon père a passé un certain temps en résidence surveillée à Settat après son arrestation et un temps de détention dans un camp – c'était après le bombardement de la flotte française par les Anglais à Mers el-Kébir en 1940. J'allais donc à l'école. La fille du contrôleur civil du gouvernement de Vichy était dans la même classe que moi. C'était la première fois que j'étais amoureux, mais il m'était impossible d'aller lui parler, parce que j'étais le fils du prisonnier, le fils de l'ennemi. J'étais vraiment amoureux. Je me souviens qu'un jour où elle avait fait une bêtise, la maîtresse lui avait demandé d'aller se mettre au coin, comme on le faisait encore à l'époque : j'en pleurais presque de chagrin... Mais il était impossible de lier connaissance avec elle, pour cette raison que nous étions « ennemis ». Lorsque les Américains ont débarqué et que mon père a été libéré, ils sont venus à la maison demander si ce contrôleur civil s'était bien conduit avec nous – et c'était le cas... C'était donc une première histoire un peu... cornélienne (*rires*) !

Ensuite, ce double ancrage linguistique m'a permis de faire de nombreux films anglais et américains. J'étais très heureux à chaque fois que je devais jouer en anglais. C'était en quelque sorte une remise en contact avec l'origine : cette langue me vient du tréfonds alors que le français est la langue apprise. Quant à la langue où je suis le plus agile... Tu sais, j'aime beaucoup le français, maintenant. Dans la langue de Marguerite Duras, je suis tout à fait heureux. Et puis jouer des pièces de théâtre comme celles de Claudel m'a rempli de joie. De même, quand je dis les poèmes de Saint-John Perse et d'autres grands poètes, c'est comme si je mangeais de bons fruits. Ça a

une valeur gustative : le palais, la langue sont heureux parce que ces formes d'écriture sont harmonieuses, musicalement justes.

C'est en traduction du russe que j'ai joué *La Mouette* de Tchekhov : le rôle de Trigorine, que j'avais travaillé dans mon cours, dont j'ai beaucoup rêvé quand j'étais jeune, m'a été offert à quarante ans passés. Ça m'a donné beaucoup de joie. J'aime bien écouter la langue russe, mais je ne peux pas jouer en russe. C'est aussi de cette manière que la langue française, quantitativement, a pris le dessus.

*As-tu eu le sentiment, parfois, que l'œuvre, c'est-à-dire les rôles que tu jouais, ressemblait un peu à la vie ? Je pense à India Song ou à Baisers volés, par exemple, où tu composes un personnage étrange, un peu à l'écart. Or cette notion d'écart, tu en parles volontiers lorsque tu évoques ton enfance...*

Par moments, oui. De fait, je savais ce qu'était ne pas être aimé... Ma première blessure d'enfant, en Angleterre, est liée à quelque chose de cet ordre : ma nurse m'avait emmené au grand jardin du British Museum avec ma bicyclette, pour jouer. Il y avait une bande de gosses, parmi lesquels une fille, très jolie, qui m'a demandé : « Est-ce que tu veux bien jouer avec nous ? » Je lui ai répondu oui. J'étais content d'être inclus dans le groupe, ils avaient l'air de s'amuser beaucoup. Nous avons fait quelques tours de piste et, tout à coup, elle m'a dit : « Bon, maintenant, ça suffit. J'ai eu besoin de toi, mais maintenant je n'ai plus besoin de toi, alors tu peux t'en aller. » Être rejeté de cette manière m'a profondément blessé. Je l'ai trouvée vache, cette petite, de se servir de moi pour briller, avant de me congédier – petite garce !

À propos d'écart ou de décalages, j'ai beaucoup aimé le roman *Bartleby*<sup>1</sup>, et j'ai évidemment rêvé de jouer un jour ce personnage qui répond à toutes les sollicitations par « Non, j'aimerais autant pas » (« *I would prefer not to* »). Plus tard, Maurice Ronet m'a proposé le rôle du notaire qui engage Bartleby, interprété par Maxence Mailfort. J'avais malheureusement dépassé l'âge du rôle de Bartleby puisque j'avais près de quarante ans...

*Comment te sont venues la connaissance et le goût du théâtre ?*

Au Maroc, il y avait le cinéma, mais pas le théâtre. Le théâtre, je ne l'ai découvert qu'à travers les films qui adaptent ou incorporent le théâtre – comme

1. Herman Melville, *Bartleby*, 1853.



*Citizen Kane.*  
Orson Welles,  
1941.

le *Hamlet* de Laurence Olivier<sup>1</sup>. J'avais assisté une ou deux fois à des représentations «scolaires», mais c'était tellement ridicule que je m'étais dit: «Oh là là, si c'est ça, le théâtre, alors ça ne m'intéresse pas!» J'ai découvert le théâtre quand je suis arrivé à Paris.

En revanche, mes parents m'emmenaient très souvent au cinéma (sauf pour voir les films interdits aux moins de dix-huit ans). J'ai développé très vite une passion amoureuse pour le cinéma. J'ai oublié un grand nombre de films mais gardé en mémoire certains autres, comme *Citizen Kane*, ou encore les films de John Ford (*Les Raisins de la colère* par exemple), de Raoul Walsh, de George Cukor et ses merveilleuses comédies américaines, mais je pense aussi à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton: ce sont pour moi des films cultes. Par-dessus tout, je placerais Carl Theodor Dreyer.

Du côté du cinéma français, d'autres chefs-d'œuvre m'ont marqué, comme *La Règle du jeu* de Jean Renoir, les films de Robert Bresson et ceux d'Alain Resnais – d'*Hiroshima mon amour* à *Providence* (les autres m'ennuient...). Le fait d'être passé de l'autre côté de l'écran n'a pas modifié ces goûts; le plaisir est resté identique. Mais j'aime également beaucoup le cinéma italien (*La Strada* de Federico Fellini avec Anthony Quinn et Giuletta Masina) et le cinéma japonais (Mizoguchi, Kurosawa). En ce qui concerne Robert Bresson, j'aurais aimé tourner avec lui, mais après avoir fait des films merveilleux avec des comédiens, il n'en a plus voulu: de ses non-professionnels, il exigeait un jeu mécanisé, vidé de toute substance et de toute émotion pour arriver à une sorte de dépouillement – ce qui a d'ailleurs provoqué des dépressions chez certains d'entre eux. Je me souviens d'une grande discussion aux *Cahiers du cinéma* entre Robert Bresson et Jean-Luc Godard, qui lui demandait pourquoi il faisait travailler les acteurs de cette manière: «Parce que je ne veux pas de *naturel*, je veux de la *nature*.» Subtilité (*sourire*)... Chacun a sa façon de

1. *Hamlet*, Laurence Olivier, 1948.

travailler... Quoi qu'il en soit, le résultat était magnifique. Mais mon film préféré reste *Au hasard Balthazar*. Et je n'ai pas parlé de mon admiration pour tous les films du cinéaste russe Tarkovski.

*Ton goût pour la comédie a-t-il commencé par le cinéma ?*

Oui, c'était un lieu qui me permettait de m'extérioriser, de sortir de ma timidité parce que je ne parlais pas beaucoup. Par exemple, je me souviens que dans l'appartement où nous nous trouvons, mon grand-père disait à ma mère: «Mais enfin, cet enfant, il ne sait rien! Tu ne l'as pas élevé, tu ne l'as pas éduqué, tu ne l'as pas instruit.» Ma mère pleurait. Elle répondait: «Mais je ne sais pas, il fera comme il veut.» Lui reprenait: «Oui, enfin, ce n'est pas sérieux. Tu ne l'as pas préparé à trouver un métier.» Mon grand-père était quelqu'un qui avait les pieds sur terre. Ma pauvre mère pleurait: «Oui, mais je ne sais pas, il aime l'art.» Et mon grand-père ajoutait: «On ne peut pas vivre comme ça de sa peinture, on ne peut pas vivre en étant comédien!» Il n'y croyait pas. Moi, j'écoutais tout cela et je n'étais pas content... Mais cette opposition ne s'est pas traduite par un véritable conflit parce que ma mère et mes tantes étaient d'accord pour que je devienne comédien. D'autre part, Marcel Arland et son épouse m'ont ouvert les portes du monde de l'art. Et j'y ai fait mon petit bout de chemin quand même!

Reste qu'à l'origine, j'étais très timide et que je me suis pourtant dirigé vers le théâtre – c'est un paradoxe que connaissent de nombreux timides. Tania Balachova l'a vu tout de suite. Elle m'a fait travailler des scènes violentes, comme la première scène du *Misanthrope*, entre Philinte et Alceste, qui est de fort mauvaise humeur. Il me fallait exprimer une certaine violence et arriver à jouer tous les sentiments humains. Elle m'a surtout transmis un certain amour du théâtre: elle voulait nous expliquer la beauté de ce métier parce qu'elle avait une très haute idée de ce qu'était le théâtre.



Affiche du film *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais (1959), avec Emmanuèle Riva, scénario et dialogues de Marguerite Duras.

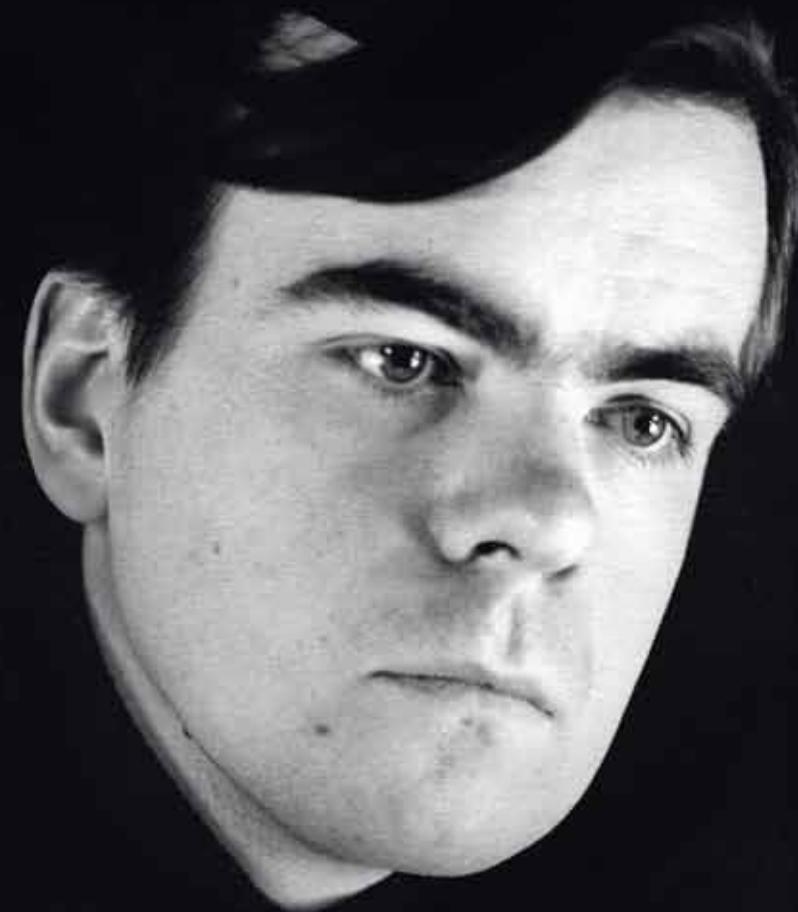
*Te souviens-tu des premières émotions théâtrales qui t'ont un peu décidé à faire ce métier ?*

J'ai connu mes premières émotions théâtrales à Paris. Nous y avions une amie marocaine qui avait toujours des billets à tarif réduit, alors elle nous emmenait voir de grandes pièces de boulevard, bien jouées d'ailleurs. Enfin... moi, ça ne me plaisait pas trop. Cependant, mon oncle Marcel Arland était très ami avec Jean Vilar et me donnait tous ses billets pour aller au TNP<sup>1</sup>. Les billets n'étaient pas à mon nom, mais on me laissait entrer quand même parce qu'il appelait la direction pour dire: « Je ne peux pas venir, mais j'envoie mon neveu »... Ça a été une grande découverte: j'avais vu la mise en scène merveilleuse d'*Henri IV* de Pirandello par Jean Vilar alors qu'il était encore dans le théâtre privé. Ensuite, il est passé à Chaillot, où il a bénéficié des services de Gérard Philipe. Là, j'ai assisté à des mises en scène dépouillées, grandioses – notamment du *Prince de Hombourg*. Mais la première pièce qui m'a subjugué, c'est *La Sonate des spectres* d'August Strindberg, mise en scène par Roger Blin. Ça a été le coup de foudre, à tous égards: un grand texte, le climat, le jeu des comédiens (je me souviens en particulier de Christine Tzingos), tout se combinait pour donner cette justesse, cette profondeur que je ne connaissais pas. Mais j'étais très inhibé, à tel point que le jour où j'ai voulu aller à la Comédie-Française pour voir ce que c'était, j'ai fait la queue, et quand j'ai découvert des inscriptions comme « baignoires », « loges », « balcons », je me suis dit: « Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Il y a des baignoires dans un théâtre ? » Et je suis reparti sans oser demander... Je sortais de la brousse, je ne comprenais rien !

C'était en 1949-1950. Après, en 1957, a été créé le théâtre des Nations. La première année a été phénoménale: on a vu arriver les pièces irlandaises, le Piccolo Teatro de Rome, Laurence Olivier, Bertolt Brecht... Entre l'opéra de Pékin et Giorgio Strehler, c'était une explosion, une ouverture incroyable. Les spectacles de Brecht étaient inouïs de beauté, de drôlerie, pas du tout ces choses austères que l'on a vues après en France, qui étaient ennuyeuses comme la pluie. Oui, il était plein de vie, cet homme-là. Et puis, il y avait aussi les Pitoëff (en particulier Sacha Pitoëff); et tout cela constituait un monde.

Page de droite:  
Michael Lonsdale  
en 1963.

1. Fondé par Firmin Gémier en 1920, et installé d'abord au palais de Chaillot, le Théâtre national populaire (TNP) est dirigé à partir de 1951 par Jean Vilar, qui en fait un lieu de création, de diffusion de la culture, et un « service public ». Repris par Georges Wilson à partir de 1963, le TNP s'installe à Villeurbanne en 1972 – sous la direction de Patrice Chéreau, Robert Gilbert et Roger Planchon.





*SNOBS !*  
(Jean-Pierre Mocky, 1961)

Le président d'une coopérative laitière s'étant noyé dans une cuve de lait, une guerre de succession s'organise entre quatre postulants parmi lesquels il est difficile de trancher: c'est sans doute la commande des établissements scolaires de la région, dont l'économe est interprété par Francis Blanche, qui fera la décision avant l'élection du nouveau président.

À partir d'un argument qui pourrait s'adapter à de nombreuses configurations

dans le monde de l'entreprise comme dans le domaine politique, Jean-Pierre Mocky, qui présente là son troisième long-métrage, développe un récit extrêmement corrosif, en ce qu'il porte un éclairage cru sur toutes les formes d'hypocrisie qui dissimulent, aux autres comme à soi-même, les motivations profondes des comportements sociaux. Le contexte électoral de la situation narrative est évidemment propice à cette procédure de dévoilement: chacun des prétendants est



amené, de manière différente, à intriguer pour obtenir les faveurs des électeurs, et c'est au détour de ces intrigues que s'exhibent les travers de chacun. La censure, qui interdira le film pendant deux ans pour offense à la magistrature, à l'Église et à l'armée, ne s'est pas trompée sur l'audace de ce film.

Quant au snobisme visé par le titre, il ne s'agit pas chez Jean-Pierre Mocky d'une catégorie sociologique dont certains secteurs de la société seraient à l'abri. Au contraire, c'est une attitude, un rapport à la distinction qui affecte tout le monde – et la portée critique

du récit réside dans cette extension, parce qu'elle permet le retournement de toutes les valeurs. Ainsi le général à la retraite (interprété par Noël Roquevert) peut-il dire: «J'ai toujours pensé que le fin du fin pour un militaire était de mourir dans son lit [...]. On ne se distingue pas en mourant au combat.» C'est un autre personnage qui prononce la formule générale du snobisme: «Il faut toujours être ce que l'on n'est pas et ne pas être ce que l'on est.»

## Le personnage de Charles Dufaut

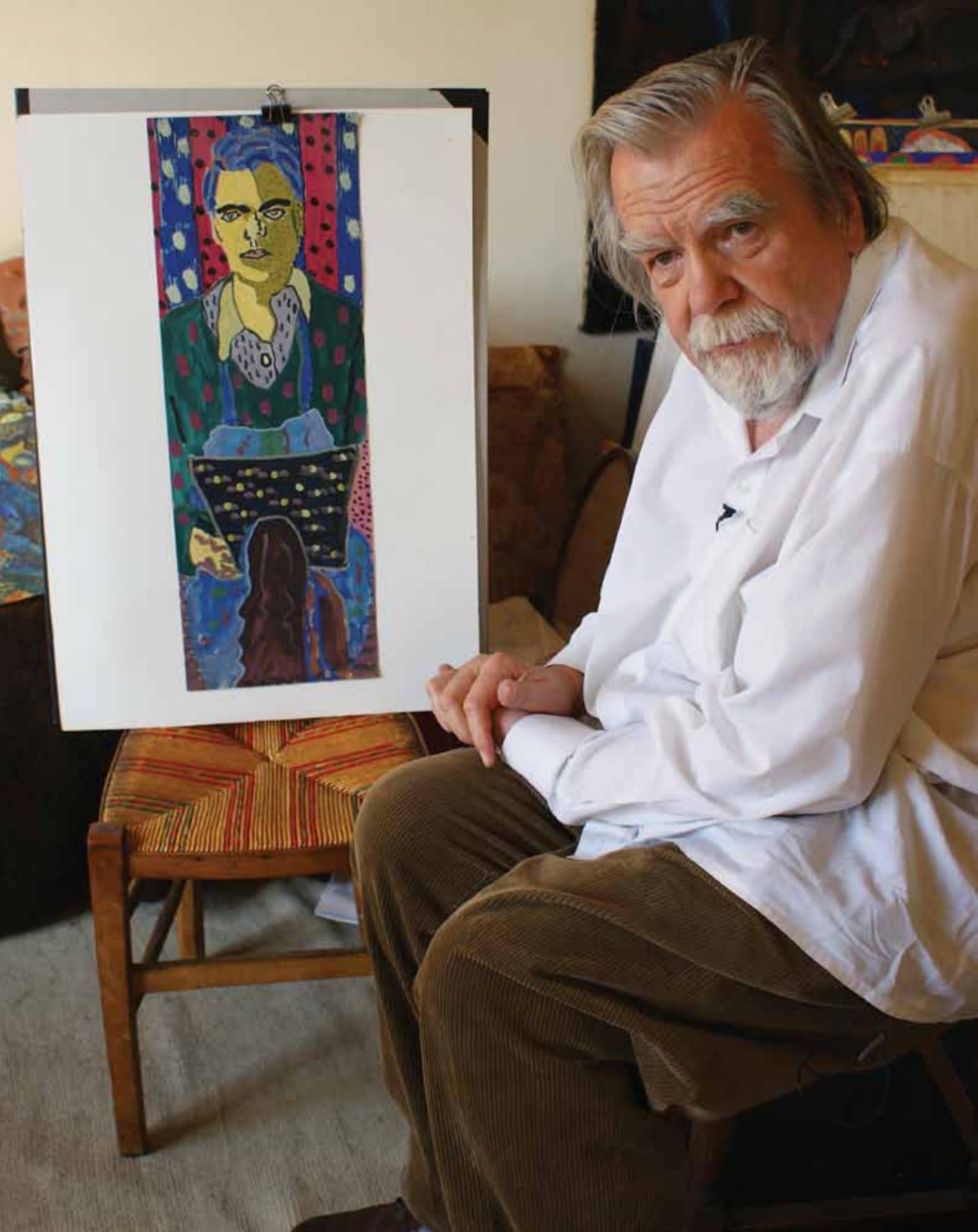
Dans l'assemblage disparate des caractères et des types exposés par ce film, le personnage interprété par Michael Lonsdale représente sans doute la version la plus gracieuse et la plus classique du snobisme. En outre, conservant son sérieux dans les situations les plus cocasses, il s'inscrit parfaitement dans l'esthétique de Jean-Pierre Mocky – laquelle ne semble obéir à aucune règle sinon celle de la dissonance: privé non pas de référence mais de système, son style interdit au comique de trouver un régime ou un confort. Pour donner un exemple concret de ces dissonances, l'anomalie affectant la diction de Charles Dufaut (empreinte linguistique du snobisme) n'est pas régulière, de sorte qu'elle continue à la fois de déranger et de faire rire jusqu'à la fin du récit.

Sollicité à huit reprises par Jean-Pierre Mocky, Michael Lonsdale est assurément un acteur emblématique de ce cinéma impertinent, inclassable, mais également difficile à récupérer par quelque mode ou quelque courant majoritaire.



“ Il s'agissait de mon premier grand rôle au cinéma et, sur le tournage, j'étais très impressionné et très malhabile: je l'obligeais à recommencer les scènes plusieurs fois parce que ce n'était pas très bien. Ça ne l'a pas découragé! Au contraire, il m'a redemandé, si bien que j'ai tourné huit films avec lui, dont plusieurs avec des acteurs comme Bourvil et Francis Blanche...

Le film raconte l'histoire d'un concours pour obtenir la direction d'une laiterie: le précédent directeur est mort noyé dans la cuve de lait, alors nous sommes tous autour du bassin à déplorer hypocritement sa mort. J'avais un personnage très joli, dont une caractéristique était de prononcer tous les «é» en «ai». Il disait: «C'est un très bel étai»... Nous avons tourné avec une pléiade incroyable de comédiens merveilleux: Francis Blanche, avec qui je riais beaucoup, et Noël Roquevert. Ensuite, je me suis retrouvé président d'un club de timides avec Jacques Dufilho, dans un film qui s'appelait *Chut!* Et puis j'ai fait *L'Étalon*, dans lequel Francis Blanche et moi faisons des inspecteurs déguisés en dames du Midi: nous courions après Bourvil, qui jouait un escroc. Le dernier que j'ai fait avec lui, c'était *Le Furet*, avec Jacques Villeret, peu de temps avant sa mort.”



## 2.

### De la peinture au théâtre : renoncer à « vouloir faire »

**Jean Cléder:** *Tu rappelles volontiers que les artistes sont souvent des révoltés...*

**Michael Lonsdale:** Ce ne sont pas nécessairement des révoltés, mais des gens qui cherchent un absolu, qui cherchent une expression propre à les libérer d'une condition humaine qui ne leur convient pas tout à fait. Ils ont envie de dire des choses souvent incompréhensibles de l'extérieur, mais qui sont d'une nécessité profonde en eux, pour eux. Certains ont connu une révolution brutale, comme le peintre anglais Joseph Turner. Alors qu'il composait des paysages un peu gris, très jolis mais sans couleurs vives, vers la fin de sa vie, son style a littéralement explosé en une flambée de couleurs. C'est à Venise que Turner s'est senti submergé par la couleur ; il a été tellement subjugué qu'il a interdit aux gens d'entrer dans son atelier. Alors, pour rassurer son grand copain le critique Burne-Jones, qui lui demandait toujours ce qu'il faisait, de temps à autre il peignait un tableau dans le vieux style. Mais quand il est mort, les gens sont entrés dans son atelier et se sont écriés : « Oh là là, le pauvre ! Il était devenu complètement fou ! »

Cette « folie », c'étaient les prémices de l'impressionnisme, dont il a eu une espèce de vision éclatante, tout à fait... impressionnante. De la même

Page de gauche:  
Michael  
Lonsdale devant  
un autoportrait  
réalisé en 1952.