

Un voyage initiatique

La maladie de la mort, entretien avec Michel Piccoli

Anne-Catherine Sutermeister

Au mois d'avril 1996, Michel Piccoli répète au Théâtre de Vidy-Lausanne *La maladie de la mort sous la direction de Robert Wilson; à ses côtés, la danseuse et chorégraphe américaine Lucinda Childs joue le rôle de la femme. Dans ce spectacle, l'acteur français se trouve confronté à une conception du théâtre nouvelle pour lui. Aussi *La maladie de la mort* cristallise-t-elle, grâce à cette distribution, deux approches du théâtre : d'un côté, l'esthétique formaliste de Wilson, inspirée du théâtre oriental, et de l'autre, l'interprétation plus réaliste et psychologique de l'acteur, qui s'inscrit dans la tradition occidentale. Dans cette interview fondée sur le travail observé au cours des répétitions, Michel Piccoli évoque la manière dont il a vécu cette expérience.**

Anne-Catherine Sutermeister : Michel Piccoli, comment est né le projet de jouer sous la direction de Bob Wilson ?

Michel Piccoli : C'était le choix de Wilson. Et pourquoi ai-je accepté ? Parce que les exercices et les découvertes me plaisent toujours. Vous allez me dire que c'est facile, et d'ailleurs quel acteur refuserait de travailler avec Wilson ? Il y en a ! D'abord parce que ce n'est pas leur style de théâtre, deuxièmement parce que c'est trop difficile, troisièmement parce qu'ils pensent que Bob Wilson est un intellectuel dangereux du théâtre, et quatrièmement parce que ce n'est pas assez payé. Et ces quatre inquiétudes n'existaient pas pour moi. Alors j'ai tout de suite accepté, comme un nouveau voyage, un nouvel exercice. Et vu que je n'avais pas assisté à la création du spectacle à Berlin, j'étais complètement vierge.

A.-C.S. : Justement, le rôle était déjà créé. Qu'avez-vous pu lui apporter ?

M.P. : Est-ce parce que nous n'étions que deux acteurs sur scène ? Est-ce parce que j'étais tellement attentif à ce qu'il souhaitait secrètement que je n'ai pas été obnubilé par le fait qu'il l'ait monté avant et que ce soit un metteur en scène d'une méticulosité qui peut faire peur à des acteurs débutants ? Moi, je me suis laissé aller à lui proposer des

choses, à complètement oublier qu'il avait déjà monté le texte, oublié même qu'il était Bob Wilson. Je me suis dit que je travaillais avec un monsieur, voilà. Je ne me suis pas laissé impressionner, même si j'étais extrêmement heureux qu'il fasse appel à moi. Cela a permis qu'on ait l'un et l'autre de la liberté, non une liberté exemplaire, mais une liberté de travail. L'humilité, la fragilité et la grande disponibilité de Lucinda Childs m'ont beaucoup aidé. Je ne me suis pas retrouvé devant deux monstres sachant parfaitement ce qu'ils voulaient faire.

A.-C.S. : Au premier abord, les mouvements que vous exécutez peuvent sembler arbitraires...

M.P. : Arbitraires ? Arbitraires, parce qu'il n'y a rien de naturaliste, et parce que le texte n'est ni psychologique, ni philosophique ? En fait, ce texte est une espèce de voyage initiatique dans nos imaginaires. Evidemment l'imaginaire sur la mort, l'amour, la sexualité, l'érotisme, les mouvements du corps, la façon de crier, de parler est en général traduit de manière naturaliste. Lorsqu'on tombe amoureux de quelqu'un, on rougit, et puis on s'embrasse un peu sur la bouche. Et quand on plonge dans l'érotisme, on le fait dans un rituel qui est en réalité courant pour tout le monde. Et puis, il y a des gens qui ont plus d'imagination, qui se posent plus de questions que d'autres, dont Marguerite Duras, dont Bob Wilson, dont Lucinda Childs, dont moi-même. Tout ce que nous faisons sur scène correspond à une espèce d'état d'apesanteur du texte et du mental des personnages que nous jouons. Impossible donc de fumer une cigarette comme si on la fumait après un bon repas. On fume avec des gestes de rêves. Et d'ailleurs, est-ce qu'elle fume *vraiment* une cigarette ?

A.-C.S. : Au cours des répétitions, Bob Wilson vous indiquait des mouvements, évoquait des perceptions d'espace sans jamais se référer au texte.

M.P. : Je crois qu'implicitement il se référait complètement au texte et surtout à son rythme. Il ne parle pas français, mais il travaillait avec les deux versions. Et c'est aussi un musicien du geste et du rythme, pas seulement un mé-

tronome ! Tous les gestes ont un sens rythmique par rapport au texte, et un sens par rapport à la manière de décrire des rapports fulgurants et insondables entre un homme et une femme. Wilson nous laissait complètement libre. Et nous avons sans cesse proposé et inventé des choses. Un jour, il nous a dit de ne pas avoir peur d'être ridicules. C'est ce que disent des metteurs en scène d'intelligence : il ne faut pas que l'acteur ait peur d'être ridicule. Il faut essayer de faire tout et n'importe quoi, et ensuite décanter. Mais si on essaie tout de suite d'être admirable, élégant, intelligent...

A.-C.S. : « Plus il existe de contraintes dans le jeu, plus on se sent libre », dit Robert Wilson dans le court-métrage de Benoît Rossel filmé pendant les répétitions d'*Orlando* au Théâtre de Vidy. Adhérez-vous à cette idée ?

M.P. : Absolument ! Plus on a... non pas un carcan... mais plus on a de structures strictes, rigides, plus on peut imaginer.

A.-C.S. : Vous avez jusqu'à présent joué avec des metteurs en scène comme Bondy et Chéreau pour lesquels le texte est au cours des répétitions une source inépuisable d'interprétation. Wilson, au contraire, ne travaille pas à partir du texte...

M.P. : C'est très difficile de comparer un metteur en scène à un autre. Bondy et Chéreau sont des conteurs fantastiques pour parler de leur travail, de la pièce que nous répétons. Travailler avec Luc Bondy par exemple est un enrichisse-

ment fantastique. Il peut vous faire voyager dans tellement d'endroits que l'on pourrait s'égarer, mais il vous ramène toujours à l'essentiel. Ces histoires qu'il raconte ne sont que des détours apparents, mais il faut peut-être prendre davantage de temps pour trouver la vraie corde de rappel, le vrai pont qui vous évitera de dérailler. Avec Bob Wilson, la corde de rappel et le crampon sont déjà là. Je n'ai jamais fait d'alpinisme, mais j'imagine qu'on peut prendre son souffle et prendre le temps de regarder en haut et en bas, à chaque mouvement de montée, sans être toujours obligé de regarder le rocher et l'endroit où se trouve le crampon. En revanche, je ne sais pas si on a le temps de rêver en faisant de l'alpinisme. Chéreau et Bondy sont des gens qui communiquent leur culture, leurs références, qui racontent sans cesse des histoires pour enrichir le travail. Bob, lui, ne peut pas : il ne parle pas français. Lui et moi, nous n'avons échangé que quatre mots d'anglais. Mon anglais est très sommaire, et son français inexistant.

A.-C.S. : Avez-vous parlé du texte ?

M.P. : Nous avons parlé du texte une fois. C'était au cours d'un *workshop* en octobre 1995. Je lui ai dit une chose que je sentais, qu'il ne fallait surtout pas jouer le titre, *La maladie de la mort*. Il était fou de joie que je lui dise ça. Évidemment, c'était facile à dire ! Lui-même disait souvent qu'il ne savait pas ce qu'était cette pièce; je trouve ça très bien qu'un metteur en scène dise cela. Ce n'est pas toujours indispensable qu'un metteur en scène explique toujours tout. Il faut laisser la parole à l'imaginaire, et comme l'imaginaire qui voyage est un des thèmes de la pièce...



« Tout ce que nous faisons sur scène correspond à une espèce d'état d'apesanteur du texte et du mental des personnages que nous jouons. » Lucinda Childs et Michel Piccoli dans *La maladie de la mort*. [Mario del Curto/Enguerand]

A la vérité, ce texte n'est mystérieux que parce qu'il est irréductible. C'est de là que vient sa densité, plus encore que de sa brièveté. Chacun peut se faire, à son gré, une idée des personnages, particulièrement de la jeune femme dont la présence-absence est telle qu'elle s'impose presque seule en dépassant la réalité à laquelle elle s'ajuste.

D'une certaine manière, elle seule existe, elle est décrite : jeune, belle, personnelle, sous le regard qui la découvre, par les mains ignorantes qui la conçoivent en croyant la toucher. Et, ne l'oublions pas, c'est la première femme pour lui et c'est, dès lors, la première femme pour tous, dans l'imaginaire qui la rend plus réelle qu'elle ne pourrait l'être en réalité – celle qui est là, par-delà toutes les épithètes qu'on est tenté de lui attribuer pour fixer son être-là.

Reste cette affirmation : « Le corps aurait été long, fait dans une seule coulée, en une seule fois, comme par Dieu lui-même, avec la perfection indélébile de l'accident personnel. »

« Comme par Dieu lui-même », ainsi Eve ou Lilith, mais sans nom, moins parce qu'elle est anonyme que parce qu'elle semble trop à part pour qu'aucun nom lui convienne.

Maurice Blanchot

Dossier de presse MC 93 Bobigny / Festival d'Automne

A.-C.S. : Vous travaillez pour le cinéma, pour le théâtre...

M.P. : ... et pour la télévision...

A.-C.S. : Quelles ont été vos expériences avec ces médias ?

M.P. : Ce sont des métiers qui peuvent être complémentaires, qui peuvent s'enrichir l'un l'autre. Pour le public, je dirai que le théâtre est resté un art élitaire. En fait, très peu de gens vont au théâtre. Le théâtre populaire a existé du temps de Jean Vilar, de Rouvet qui était son administrateur et de Gérard Philipe. En réalité, le théâtre est un art très luxueux. Je ne parle pas du prix des places, mais de l'imaginaire particulier sollicité par le théâtre et vers lequel vont peu de spectateurs. Le cinéma est plus populaire, et je crois qu'il va davantage à la rencontre de l'imaginaire secret des gens. Et puis il y a la télévision qui est devenue la nouvelle dictature culturelle, politique et économique du monde. La télévision est faite pour que le spectateur ne voie rien, c'est le *politically correct*, la pensée unique, et personne ne s'en rend compte; elle est en train de prendre le pouvoir sur le politique, sur les arts, sur les distractions, sur le secret de la vie intime dans une maison, dans une chambre à coucher; pour moi c'est une catastrophe gigantesque... Et malgré cela, la télévision était un tremplin de travail et de célébrité que je dois respecter et que je salue.

A.-C.S. : Un acteur qui ne fait plus de théâtre risque-t-il de devenir paresseux ?

M.P. : Oui, le cinéma peut rendre un acteur fainéant, mais ça dépend des acteurs. Pour les stars de cinéma qui s'installent sur les rails de la célébrité et des productions uniquement commerciales, je pense que cela rend paresseux. Le théâtre, en revanche, ne rend jamais paresseux, même pour les acteurs dits de boulevard ou populaires. Tous les soirs, il y a une remise d'énergie musculaire et mentale pour jouer

une scène, ce qui n'est pas nécessaire au cinéma. Devant le public, il faut assumer l'ensemble de la production : l'acteur devient le metteur en scène, l'auteur, il devient tout le monde et il est essentiel dans toute l'évolution, dans toute la fabrication du spectacle.

A.-C.S. : Vous travaillez davantage pour le théâtre depuis quelques années : est-ce une question de circonstances ou de choix ?

M.P. : Un peu des deux. Il y a longtemps que je voulais refaire du théâtre. Mais comme la dernière pièce que j'avais jouée il y a douze ans avait été un échec et que les directeurs de théâtre ne s'intéressaient pas à moi, je me suis tourné vers le cinéma. Peter Brook voulait faire *La cerisaie* de Tchekhov et l'acteur qui devait jouer le rôle de Gaïev s'était désisté. Brook m'a demandé si j'étais libre pour venir répéter le lendemain, et comme c'était le cas, j'ai accepté.

24 mai 1996, Théâtre de Vidy

* *La maladie de la mort*, Marguerite Duras, mise en scène, décor et lumière Robert Wilson, costumes Frida Parmeggiani, musique Hans Peter Kuhn, maquillages et coiffures Kuno Schlegelmich, avec Lucinda Childs et Michel Piccoli. Coproduction Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E. / Ruhrfestspiele Recklinghausen-Europäisches Festival / MC 93 Bobigny / Festival d'Automne à Paris. Création au Théâtre de Vidy le 7 mai 1996. Michel Piccoli ayant été victime d'un accident, le spectacle n'a pu être présenté comme prévu à la MC 93 de Bobigny en septembre-octobre. Tournée prévue au Havre (7-12 mars 97), Châlons-sur-Saône (18-20 mars), Orléans (26-29 mars), Strasbourg (4-12 avril), Caen (28-31 mai), Anvers (16-19 juin) et Festival d'Automne à Paris, édition 1997. (Première mise en scène créée le 21 décembre 1991 à la Schaubühne de Berlin, avec Libgart Schwarz et Peter Fitz.)

● Extrait du dossier de presse de la MC Bobigny = « Vous devriez ne pas la connaître... Vous pourriez l'avoir payée. Vous auriez dit : Il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours... » Ainsi commence *La maladie de la mort*, un texte de Marguerite Duras publié en 1982. L'homme, auquel s'adresse cette proposition de " jeu ", n'a jamais aimé, dit-il, ni même désiré une femme. Il voudrait essayer, " tenter la chose " avec une inconnue, quelques jours, pour la vie peut-être... Atteint d'un mal que la femme a reconnu, la " maladie de la mort ", la maladie de l'homme mort à l'amour, a-t-il l'ombre d'une chance ? Duras avait imaginé que ce texte pourrait être représenté au théâtre. Elle espérait Robert Wilson, il était fasciné par cette mystérieuse et éternelle histoire d'amour et de mort, véritable tragédie humaine de l'impuissance à aimer. Cinq ans après la version allemande à la Schaubühne de Berlin, Wilson revient avec bonheur à ce texte, donné cette fois en langue française et encore à deux voix. »

● Anne-Catherine Sutermeister. Assistante à l'Institut d'études théâtrales de Berne. Termine une thèse sur l'émergence des compagnies indépendantes en Suisse romande. Articles dans divers journaux et revues.

● Michel Piccoli dans T/P : 68 (*La fausse suivante*).

● Robert Wilson dans T/P : 13 (*Einstein*), 21 (*Patio*), 24 (*Quadri*), 28-29 (*Leschig*), 31 (*Scarpetta, Namiand, Death, Destruction...*), 36 (*Curious George*), 37 (*Nagel*), 40-41 (*Wirth*), 48 (entr., Lühr, *The Golden Windows*), 56 (*Civil Wars*), 72 (*Alceste*), 78 (*Dort / Sobel*), 86 (*Durand*), 95 (*The Black Rider*, "Comment je travaille..."), 99 et 105 (*König Lear*), 106 (spécial Wilson), 121 (*Wilson / Nô*), 123 (*Une femme douce*), 130-131 (*La mort de Molière*).