

Michel Piccoli Entre les planches et l'écran

Michel Vaïs

Number 102 (1), 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26352ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2002). Michel Piccoli : entre les planches et l'écran. *Jeu*, (102), 148–152.

Michel Piccoli : entre les planches et l'écran

Si Michel Piccoli a reçu, à Taormina (Italie), le neuvième prix Europe pour le théâtre en avril 2001, c'est bien parce que – nous le savons moins de ce côté-ci de l'Atlantique –, à côté de sa magistrale carrière cinématographique, il a mené une démarche théâtrale tout aussi fascinante. Avec Jean-Marie Serreau ou Jean Vilar, Jean-Louis Barrault ou Peter Brook, Patrice Chéreau, Bob Wilson ou Klaus Michael Grüber, ce monstre sacré du cinéma a foulé les planches des théâtres de plusieurs pays d'Europe sur une période de plus de cinquante ans, d'abord, de 1945 à 1969, ensuite depuis 1981. Pour beaucoup de spectateurs parisiens, Piccoli est indissociable de personnages clefs du théâtre de Bernard-Marie Koltès (il a créé le rôle de Horn dans *Combat de nègre et de chiens* en 1983) et de Marguerite Duras (*la Maladie de la mort* en 1997). Il fut aussi un inoubliable Gaïev dans *la Cerisaie* d'Anton Tchekhov mise en scène par Peter Brook en 1981.

À Taormina, la remise du prix Europe est l'occasion de réfléchir à haute voix et en public sur le travail des lauréats, entre amis, entre critiques et complices de l'artiste à qui l'Europe tout entière semble vouloir rendre hommage. Ces échanges, qui prennent la forme de colloques, de discussions, de tables rondes, d'entrevues, s'étendent habituellement sur quatre jours. On assiste à des répétitions publiques ou à des spectacles aboutis, à des films sur l'artiste au travail ou à des ateliers, et on en apprend autant sur l'artiste lui-même que sur les infinis mystères de l'art théâtral. Après Bob Wilson, Pina Bausch, Luca Ronconi et Lev Dodine, pour lesquels j'avais fait le voyage les quatre années précédentes, le lauréat du grand prix de 2001 nous donne l'occasion de nous interroger sur le jeu de l'acteur au théâtre et au cinéma. Voici d'abord quelques notes que j'avais préparées pour un échange organisé par Georges Banu à Taormina sur cette question, le 7 avril 2001.

Fragilité, unité, être

Je vais souvent au théâtre, peu au cinéma. Mon expérience du premier est celle d'un critique, ma vision du second, celle d'un « consommateur culturel » moyen. Très moyen. Cela dit, il m'apparaît que le jeu de l'acteur au théâtre est soumis aux contingences, à l'humeur du public qu'il faut gagner tout de suite, à l'état du comédien

Michel Vaïs était l'invité de Taormina Arte à titre de secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre, partenaire du prix Europe.

et de ses partenaires, à la moindre défaillance technique, aux bruits de la rue, à ce qui se passe dans la cité ce soir-là (élection d'un nouveau maire, tempête de neige, manifestation, incendie dans le quartier...).

Je ne connais pas la fragilité de l'acteur au cinéma, mais le jeu de l'acteur au théâtre me paraît à l'évidence plus fragile. Même quand il est puissant, il demeure vulnérable car un rien peut le déstabiliser : une quinte de toux dans la salle, un lapsus. Il exige du spectateur d'entrer dans le temps de la fiction, de croire à ce qui est manifestement faux, de partager un risque, d'être complice pour que la magie opère.

Au cinéma, l'acteur a perdu son unité d'être humain intégral, entier. Quel que soit le type de film, le personnage – et par extension, l'acteur qui l'incarne – nous apparaît

comme une image. Une série d'images. Il est morcelé, émiétté : on perçoit un profil là, une silhouette ici, puis sa main, son œil gauche, une oreille en gros plan... On le perd constamment et on doit le recomposer à partir de ses fragments, de sa voix, de sa respiration. Car en même temps que l'acteur se fragmente, des micros nous restituent en les amplifiant ses bruits intimes. À caméra indiscreète, micros indiscrets. L'impudeur de l'acteur face à l'objectif donne l'impression qu'il livre son corps à l'auscultation comme chez le médecin. Il se laisse diagnostiquer, explorer les viscères, avec une sorte de passivité déconcertante ou d'exhibitionnisme.



Michel Piccoli a reçu à Taormina en 2001 le prestigieux prix Europe. Il est ici entouré de Zeynep Oral (critique de théâtre à Istanbul), Michel Vais et Georges Banu, de l'AICT. Photo : Soila Lehtonen.

Au théâtre, l'acteur est constamment en représentation. Sur la sellette. Il doit jouer en ayant conscience de la salle (et, bien sûr, du spectateur du dernier rang qui a aussi payé sa place). Il doit servir l'auteur et suivre les directives du metteur en scène tout en se situant par rapport à ses partenaires, au décor, aux objets, à la lumière. Il est toujours souverain cependant, mais c'est un souverain prisonnier.

Avec toutes ces contraintes propres au théâtre et à ses aléas, l'acteur doit inventer le naturel qui convient à son personnage, le rendre crédible et le faire vivre sur la scène dans la durée de la représentation. Son personnage doit – généralement – naître et mourir en deux heures. Car il est difficile pour l'acteur de me faire croire que son personnage possède une vie extra-théâtrale.

Au cinéma, au contraire, les personnages semblent souvent vivre par eux-mêmes. La caméra n'a fait que me montrer une tranche de leur vie qu'elle leur a volée. En fait, le personnage, au cinéma, n'a pas besoin de moi pour exister. Il a besoin de pellicule.

Il vit pour être gravé sur du plastique. Et le spectateur n'en voit qu'un reflet : ce qu'il a été. On l'a dit avant moi : le théâtre *a lieu*, le cinéma *a eu lieu*. D'ailleurs, l'industrie cinématographique est toujours – et de plus en plus – riche de son passé qu'elle célèbre par d'innombrables rétrospectives.

En somme, vu du public, le personnage reste toujours un paradoxe. Fragile au théâtre même lorsque l'acteur est puissant, libre et sans trac, il est morcelé au cinéma même s'il semble vivre indépendamment de ses images, avant et après le film.

Il reste une question : ce paradoxe existe-t-il aussi chez l'acteur lui-même ?

Quand Piccoli joue

S'il n'a pas abordé de front ce paradoxe, Michel Piccoli a donné à Taormina plusieurs indices de son approche du jeu au théâtre et au cinéma. Pour lui, explique-t-il, son métier consiste à faire des expériences pour représenter la poésie de la vie. Or, « sa » poésie de la vie a commencé au théâtre avant toute chose. Il raconte avoir eu la chance de travailler avec des gens exceptionnels, dans de tout petits théâtres de poche privés, à Paris, comme le Théâtre de Babylone, dans les années 1950. Il n'y avait souvent que six ou sept spectateurs dans la salle, quinze les jours de chance. Piccoli ne connaissait alors rien du cinéma, et c'est par un ami qu'il rencontrera Luis Buñuel. Celui-ci l'engagera plus tard pour le faire jouer dans le premier film du comédien, *la Mort en ce jardin*. Il y incarnera un prêtre obèse de quarante-cinq ans, alors qu'il en avait trente et n'était pas particulièrement gros. Peu importe, lui dit Buñuel : « Vous n'êtes pas du tout le personnage, mais je suis content de vous revoir. » Importance du hasard, philosophe Piccoli. Il faut choisir des gens qui ont envie de vous choisir.

Il mène alors de front les deux carrières, au théâtre et au cinéma, jusqu'à ce que le septième art prenne le dessus et l'écarte des planches pour un temps. Il n'a pas vraiment choisi cette éclipse de douze ans, aussi est-il heureux le jour où Brook l'appelle pour s'attaquer à *la Cerisaie*. Et depuis maintenant vingt ans, Piccoli passe sans cesse de la scène à l'écran. Au théâtre, dit-il, l'acteur est roi. Présent à toutes les étapes dès le début des répétitions, plus le projet scénique prend forme, plus l'acteur prend possession de toutes les inventions des autres en plus des siennes propres. Puis, le metteur en scène disparaît. Il a été pillé, le voilà exclu. L'acteur doit alors assumer une responsabilité extraordinaire, magnifique, seul sur les planches.

Au cinéma, par contraste, l'acteur peut apparaître aussi magnifique, mais le processus préalable est radicalement différent. Il doit attendre que tout le monde autour de lui – techniciens, caméraman, maquilleurs, éclairagistes... – ait fait son boulot pour s'inclure dans un travail auquel il n'a absolument pas participé. Et il lui faut alors « performer », s'intégrer dans la scène immédiatement, trouver tout de suite la note juste. Puis, vient le montage au cours duquel l'acteur est encore exclu.



Michel Piccoli dans *le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), avec Brigitte Bardot.

Je est un autre

Un jour, raconte Michel Piccoli, un clochard le croise dans la rue et s'exclame : « Ah, c'est toi, lui ? »

Un autre jour, un autre clochard : « C'est la première fois que je te vois de ton vivant. »

Avec Marco Ferreri ou Luis Buñuel, raconte Piccoli, on faisait une seule prise. Tout était bien réglé. D'autres metteurs en scène de cinéma, comme Robert Bresson ou Jacques Doillon, pouvaient tourner jusqu'à cent prises d'une même scène. Pour sa part, l'acteur préfère le premier cas de figure. Il se sent alors plus près du théâtre.

Appelé à témoigner de son expérience du jeu de Piccoli, le scénariste et traducteur Jean-Claude Carrière se dit frappé par la facilité de ce dernier à se transformer instantanément, que ce soit en personnage nauséabond ou en prince de sang. Goret qu'on égorge dans *Lulu* ou ministre dans *le Charme discret de la bourgeoisie*, il semble se produire chez lui un étrange déclic intérieur qui le mène à une totale identification. Sans que rien ne change apparemment, Piccoli entre dans le personnage comme s'il était chez lui pour devenir aussitôt impénétrable. Et un de ses secrets, pense Carrière, c'est l'enfance. Michel Piccoli joue comme un « enfant expérimenté » : il préserve toujours sa fraîcheur et son innocence. Il est étonnant de songer à cet aspect de lui en repensant aux gangsters ou aux malfaiteurs qu'il a incarnés au cinéma, comme le personnage de Sade, ou celui de Luçon dans *Belle de jour*, qu'il a abordé avec une mélancolie extraordinaire et surprenante.

Michel Piccoli dans *la Cerisaie* de Peter Brook (Théâtre des Bouffes du Nord, 1981). Photo : Marc Enguerand.

Lui qui apparaît depuis ses débuts comme une imposante figure emblématique de la maturité – jeune, on le trouvait déjà mûr et peu après, vieux –, on le découvre aussi mystificateur, inventif, facétieux, raffolant de jouer avec des objets de façon



imprévue, peu naturelle. Piccoli raconte comment, dirigé par Buñuel dans une scène où il devait se raser, il a eu l'idée incongrue de tenir son pot de mousse à barbe au niveau de son pubis. Ainsi, son geste circulaire de la main droite avec le blaireau pouvait-il être interprété comme de la masturbation. Buñuel a gardé l'idée dans le film. Pourtant, Piccoli n'aime pas que l'allusion soit trop évidente. Lorsque, dans *le Mépris*, Jean-Luc Godard a eu l'idée de poser sur les fesses de Brigitte Bardot un roman de série noire intitulé *Entrez sans frapper*, Piccoli a fait retourner le livre pour ne pas que



l'on puisse en lire le titre à l'écran. En fait, peut-être plus qu'un grand enfant, il serait, selon la belle expression du cinéaste Claude Mouriéras, « celui qui marche à côté d'un enfant ». Et d'après le Suisse Luc Bondy, Piccoli force le metteur en scène à ne plus en être un. Il le pousse à la complicité, à jouer avec lui comme deux potaches.

Michel Piccoli dans *la Belle Noiseuse* de Jacques Rivette (1991), avec Emmanuelle Béart et Jane Birkin.

L'ancien critique de cinéma Serge Toubiana renchérit : Piccoli avance comme un funambule qui serait aussi aveugle. Il accepte de ne pas tout voir, de ne pas tout

contrôler. Ce qui le sauve, c'est sa très forte présence symbolique. Il est capable d'éruptions volcaniques venues tout droit de l'enfance. Pleinement souverain sur la scène alors même qu'il refuse avec humilité le pouvoir, il a surtout une immense disponibilité.

Michel Piccoli précise : « Nous, les acteurs, sommes tous des exhibitionnistes. Nous avons un orgueil immense. Or notre vrai secret, c'est la pudeur. Je suis prêt à tout jouer, n'importe comment, habillé ou nu ou à moitié nu. Mais l'acteur a de la pudeur devant l'auteur et le metteur en scène. Il se demande pourquoi celui-ci a choisi ce texte et ces acteurs. » L'acteur, poursuit Piccoli, a aussi de la pudeur devant ses partenaires. Car il doit se mettre à nu devant d'autres acteurs dont il ne sait pas ce qu'ils vont en faire. Personnellement, il avoue que toutes ces pudeurs l'inquiètent et le submergent. Il dit n'avoir jamais eu de trac avec le public, car, lorsqu'il est en représentation, il se sent libre et heureux. Il n'a de trac que lorsqu'il travaille avec ses partenaires et le metteur en scène.

En fait, si Piccoli se sent si libre, c'est parce qu'il a construit sa propre liberté à travers les rôles qu'il a incarnés pendant des années. Le voir sur scène ou à l'écran, c'est aussi voir superposées toutes les images de lui successivement gravées dans notre mémoire pour composer la figure d'un géant. **J**

Voici une blague racontée par Piccoli au colloque de Taormina :

L'acteur dirigé

Un homme voit, dans une boutique d'animaux, un perroquet assez chétif à vendre : 5 000 \$. Il s'étonne au vendeur, qui lui explique que ce petit animal connaît *Hamlet* par cœur. Puis, l'homme aperçoit plus loin un autre perroquet, encore plus maigre et petit que le premier, en vente à 10 000 \$. Et le vendeur lui révèle que celui-ci connaît, en plus du *Hamlet* de Shakespeare, le *Hamlet-machine* de Heiner Müller. Enfin, l'homme découvre dans un coin sombre du magasin un tout petit perroquet miteux et déplumé. Son prix : 15 000 \$. Et le vendeur de lui dire : « C'est le metteur en scène des deux autres ! »