

Entretien avec Roger Planchon

Janine Euvrard

Number 93-94, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24174ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (1998). Entretien avec Roger Planchon. *24 images*, (93-94), 70–74.

ENTRETIEN AVEC

Roger Planchon

PROPOS RECUEILLIS PAR
JANINE EUVRARD

*Après le Théâtre de la comédie à Lyon, où il signe sa première mise en scène en 1950, Roger Planchon devient, dès 1957, animateur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, en banlieue de Paris — qui prendra par la suite la relève du célèbre TNP (Théâtre national populaire). Fortement marqué par la démarche de Jean Vilar, avec lequel il partage le désir de défendre un véritable théâtre populaire, puis par la rencontre de Bertolt Brecht, dont il a monté de nombreuses pièces, Planchon est aussi un grand metteur en scène des classiques français et étrangers (Shakespeare principalement) sur lesquels il a su poser un regard neuf. Il est en outre auteur d'une dizaine de pièces de théâtre. Roger Planchon aborde le cinéma en 1987 avec **Dandin**, puis tourne **Louis, enfant roi** (1993), et enfin **Lautrec** que nous pourrons voir au Québec cet hiver.*



Roger Planchon dirige Régis Royer sur le tournage de *Lautrec*.

24 IMAGES: *Qu'est-ce qui, dans votre carrière de metteur en scène de théâtre, vous a un jour entraîné vers la réalisation de films?*

ROGER PLANCHON: En vérité c'est le contraire, je ne suis pas allé du théâtre au cinéma; je viens vraiment du cinéma, et je suis allé au théâtre. Quand j'étais très jeune, un film a bouleversé ma vie, c'est *Citizen Kane*. J'ai pensé à ce moment-là que je ferais du cinéma, et quand j'ai appris que M. Welles avait eu une troupe de théâtre, j'ai décidé d'en faire autant. Mais très vite, j'ai été chargé d'âmes, j'avais une troupe nombreuse, une vingtaine de personnes qu'il fallait faire manger idéologiquement et dans tous les sens du mot. J'ai donc très vite été pris dans un engrenage incroyable: à 20 ans j'avais dix millions de dettes, à 24 ans j'étais directeur de théâtre, mais j'avais 100 millions de dettes: des chiffres impressionnants! Je suis resté longtemps dans le théâtre puis, à cinquante ans, j'ai dit: «Je veux faire du cinéma». Ce n'est donc que depuis quelques années que j'ai attaqué le cinéma.

Alors, plus précisément, quel trajet fait-on pour aller du théâtre au cinéma et qu'apporte au cinéma votre expérience d'homme de théâtre?

Je dirai tout d'abord que le théâtre et le cinéma poussent sur le même terrain, mais ne se ressemblent pas. Ils sont comme deux arbres qui grandiraient dans la même terre, l'un qui serait un chêne et l'autre un peuplier. Il y a évidemment des éléments dans le théâtre qui aident beaucoup à faire du cinéma. Je prends un exemple très simple: j'ai travaillé en tant qu'acteur sur une trentaine de films, et quand je voyais les réalisateurs avoir beaucoup de mal à placer douze figurants, ça me faisait marrer. Moi, on me donne douze cents personnes et je te les place en quatre minutes. Il y avait donc certains aspects du cinéma que, sans prétention, je maîtrisais beaucoup mieux que certains réalisateurs. Par contre pour d'autres choses, bizarrement le théâtre me cachait le cinéma. C'est un mélange assez curieux, il y a des choses qui desservent, il y en a qui servent. Évidemment ce que je ne voyais pas, ce dont je ne soupçonnais pas l'importance, c'est le montage. Pour le comprendre, il m'a fallu un film ou deux. D'autre part, l'écriture d'une pièce et l'écriture d'un scénario, c'est totalement différent et pourtant un peu la même chose, dans la mesure où l'on doit travailler avec des acteurs, des décors. On a tendance à croire que la grande différence entre le théâtre et le cinéma, ce sont les paysages. Ce n'est pas vrai du tout, pour moi, ça n'a pas de sens. Au théâtre, on n'a pas de paysage, on n'a pour ainsi dire pas de décor; ce n'est rien d'assimiler tout ça. Par contre, ce qui est fondamental au cinéma, c'est la caméra, son emplacement et ce qu'elle choisit de montrer, alors qu'au théâtre il n'y a pas de choix à proprement parler.

Le fait que les moyens techniques dont dispose le cinéma évoluent très vite est-il quelque chose qui vous intéresse?

Le théâtre et le cinéma sont l'un et l'autre un artisanat. Il y a des petites choses à apprendre, mais elles sont insignifiantes. La Nouvelle Vague le répétait sans arrêt: «Ce qu'on appelle la technique du cinéma peut s'apprendre en une journée», et je suis à peu près d'accord là-dessus. Comment fabriquer un récit, c'est ce qui est le plus important, parce qu'un récit cinématographique ce n'est pas un récit théâtral. Ça c'est sûr, sûr, sûr, ça n'a aucun rapport.

Y a-t-il alors une différence dans la démarche d'écriture?

Vous m'auriez demandé cela il y a 25 ans, j'aurais répondu non. Il y a quantité de films américains qui sont tirés de pièces de théâtre, donc il ne doit pas y avoir de si grandes différences. Aujourd'hui, je sais que lorsqu'on prend une histoire, surtout une histoire originale, dès les premiers mots, on voit d'emblée si c'est un scénario ou une pièce. C'est comme la première graine, dans l'exemple que je donnais du peuplier ou du chêne: organiquement, la matière va se développer différemment, il faut donc l'apprendre. C'est un mélange assez curieux. Quand j'ai commencé à faire du cinéma, certaines connaissances du théâtre que je possédais d'une façon forte m'ont complètement desservi lorsque je les ai employées: le film fini, je me suis aperçu que leur application n'avait aucun intérêt, qu'elle ne se «voyait» pas. Par exemple, au théâtre, si tu as une scène à deux personnages et que tu fais passer à douze mètres au fond un petit bonhomme, les gens ne voient que le petit bonhomme. Au cinéma par contre, des choses très intéressantes, que je sais faire, que je fais sans cesse au théâtre, ne servent à rien, et me faisaient négliger d'autres choses. Évidemment c'est petit à petit qu'on apprend.

Avez-vous déjà été tenté, comme certains, de filmer des spectacles de théâtre? Au-delà du témoignage que cela laisse sur pellicule, y a-t-il là pour vous un intérêt? La perception de la pièce peut-elle être différente lorsqu'on la voit à l'écran?

Je ne trouve pas cela très intéressant. Ça peut fonctionner avec une pièce de boulevard, mais pas avec les grands classiques, sauf pour garder la mémoire de l'acteur. Mais le même acteur qui jouerait dans un film, jouerait différemment. Il y a vingt-cinq ans, j'ai monté un spectacle au théâtre de l'Odéon, d'après la pièce de Michel Vinaver, *Par-dessus bord*. Cette pièce raconte comment une grosse société américaine va s'emparer d'une petite boîte française, ainsi que tous les problèmes que cela pose: le personnel, les cadres, etc. Un sujet tout à fait d'actualité! Ça a été un énorme triomphe tel que toutes les chaînes de télévision ont dit: «on tourne, on tourne, on tourne». Je ne voulais pas. J'avais conçu des décors superbes, avec des gros rouleaux de papier bleu qui se déroulaient sur la scène, c'était très beau. L'idée n'était pas de faire de vrais bureaux, mais au cinéma ce parti pris n'aurait rien donné. Par contre, si on m'avait offert la même somme pour tourner dans une usine à papier, j'aurais été d'accord.

Quelle est la différence entre diriger un acteur pour le théâtre ou pour le cinéma?

Quand l'acteur est bon, il n'y a pas vraiment de différence. Je suis persuadé qu'un très bon acteur peut jouer au théâtre et au ciné-

Lautrec (1998).



ma indifféremment, que ce n'est qu'une question de pratique. Cependant, si toute sa vie un acteur a joué pour le cinéma, quand il arrive au théâtre, il est décontenancé; même s'il est un très bon acteur, il a l'habitude de faire des sprints très rapides de 50 mètres, de 30 secondes, et d'un seul coup il doit faire un 10 000 mètres. Il faut évidemment s'adapter, parce qu'on ne court pas un 10 000 mètres de la même façon qu'un sprint. Donc, très souvent, de très bons acteurs de cinéma, quand ils arrivent au théâtre paraissent maladroits, et la réciproque est exactement vraie. Je connais de très bons acteurs de théâtre qui arrivent au cinéma et qui sont pris dans une contradiction: soit ils en font trop, ou bien — ce qui est le plus sou-

vent le cas — ils ont tellement peur d'en faire trop qu'ils ne font plus rien du tout. J'ai vu ça de nombreuses fois. J'ai envie de comparer l'acteur à quelqu'un qui a quelque chose dans les poches. Au théâtre, il doit sortir ce qu'il a de sa poche et le montrer, tandis qu'au cinéma, c'est tout à fait différent: il doit se tourner de telle façon que la caméra voie ce qu'il a dans les poches, tout en faisant semblant qu'il ne le montre pas. Par contre, il y a une chose difficile à comprendre, qui ne se passe qu'au cinéma: ces gens qui, sans être d'immenses acteurs, sont des personnages, c'est-à-dire qu'ils correspondent à une époque, à un moment où ils sont fabuleux. Ce n'est un secret pour personne que Brigitte Bardot n'était pas une immense actrice, mais à ce moment-là de l'histoire de la France, de l'histoire du monde, elle était irremplaçable. Ce phénomène n'existe pas au théâtre.

Sur un autre plan aussi, le théâtre se distingue du cinéma. Face à son public, le metteur en scène de théâtre vit une émotion «directe», tandis qu'au cinéma les gens vont voir le film, et le réalisateur se trouve d'une certaine manière «coupé» de son public. Quelle est votre perception de ces deux réalités bien différentes?

Un film se prépare évidemment longtemps d'avance, on le tourne pendant plusieurs semaines, ensuite on le monte pendant six mois, on finit par bien le connaître. Dans le cas précis de *Lautrec*, le 27 février le film était fini et je sais pertinemment que je ne le reverrai jamais plus. C'est comme une chose morte, comme un bateau qui serait parti, on ne peut plus monter à bord. Si je recommençais, il faudrait que je me mette devant une table de montage et que je travaille pendant trois mois. Le théâtre c'est autre chose. Actuellement nous jouons *Le triomphe de l'amour*. Nous l'avons joué une première fois il y a à peu près un an, nous nous sommes arrêtés pendant un an, nous l'avons rejoué, et nous allons le rejouer dans un an. Ça va donc prendre quatre ans de notre vie. C'est fou! On se retrouve chaque fois devant un public qui ne réagit plus exactement de la même manière. Nous-mêmes nous ne jouons plus exactement de la même manière, nous avons fait des progrès...



Dandin (1987).

Au moment du tournage, sentez-vous que vous parvenez à vous dissocier totalement du théâtre? En voyant Lautrec, je me suis dit pour la première fois: «Ça y est, cette fois-ci Planchon est vraiment un cinéaste!»

J'ai envie de répondre à cette question par des éléments biographiques. À 50 ans, j'ai eu le choix: ou je devenais administrateur de la Comédie-Française — on me l'a proposé 2, 3 fois — et je finissais dans le théâtre, ou alors, très modestement, je m'engageais dans une voie où je me savais pas mal ignorant, où il fallait que j'apprenne; je savais que j'allais apprendre, réapprendre. Bref, je suis comme ces vieilles personnes dans les universités qui essaient de passer

leur bac, mais très tard. Oui, oui, j'ai appris bêtement, j'apprends encore et c'est très curieux... Je vais vous raconter une anecdote qui va peut-être vous surprendre: quand j'ai commencé le montage de mon premier film, *Dandin*, bizarrement, cette expérience m'a servi pour écrire des pièces de théâtre. Comme je ne connaissais rien au montage, j'y ai acquis un nouveau savoir qui, brusquement trouvait son utilité même au théâtre. J'étais en train d'apprendre le cinéma, mais en apprenant le cinéma, j'ap-

prenais aussi pour le théâtre, ce qui est quand même très bien, parce qu'«il faut apprendre à tout âge», comme disait l'autre.

Comment arrive-t-on à concilier le statut de cinéaste avec celui de metteur en scène de théâtre? Dans la mesure où la presse cinématographique évolue dans un univers totalement séparé de celui de la presse théâtrale, peut-on être reconnu, accepté comme cinéaste ou le théâtre vous colle-t-il toujours à la peau?

Il me colle toujours à la peau et ce n'est pas agréable. Je sais très bien que malgré tous les films que je pourrai réaliser, il y aura toujours un critique ou deux qui diront «c'est théâtral», même si ça ne l'est plus du tout. C'est obligatoire, un critique voit deux cents films par an, il se raccroche à ce qu'il sait du réalisateur. Je porterai toujours la casquette «d'homme de théâtre», il n'y a rien à faire. Ce n'est même pas que la critique est méchante, c'est comme ça, je le sais bien. Ce qui est cocasse, c'est que toutes les fois que j'ai fait du théâtre, l'ensemble de la critique, qui savait que j'adore le cinéma, disait toujours: «Ce sont des mises en scène cinématographiques», et maintenant que je fais du cinéma, on dit: «c'est du théâtre».

Émotivement, pourrait-on dire, parvenez-vous à vous défaire de votre carapace d'homme de théâtre?

J'estime que je fais de petits progrès, mais je ne les trouve pas assez importants. En vérité, j'ai toujours pensé cinéma, mais j'abordais l'objet à fabriquer en m'attardant sur des choses sans intérêt. L'essentiel, je ne le voyais pas. Je voyais un vaste ensemble et je pensais qu'il fallait tout traiter à égalité. Quand je dis que j'ai fait des

progrès, je veux dire que j'y vois plus clair. Si tu fabriques une table, au bout d'un moment tu commences à comprendre qu'il faut qu'elle soit solide, avec quatre pieds. Si tu commences tout de suite par l'ébénisterie, ce n'est pas exactement fabriquer une table. Je me trompais sur l'objet à fabriquer: je croyais que tout était important, je me perçais un peu dans l'ensemble.

Vous aimez le cinéma depuis toujours, vous le dites assez, mais faire du cinéma traduit-il aussi, d'une certaine façon, un besoin de «démocratiser le spectacle»?

Ce n'est pas ça... Pour attirer le public aujourd'hui, il faut faire des *sitcoms* à la télévision, c'est là qu'il y a le public le plus large. Je pense qu'en réalité, il y a un état des lieux: le théâtre a une certaine capacité de spectateurs, le cinéma en a une autre, et la télévision en a beaucoup plus. On ne peut plus dire maintenant que le cinéma est un art populaire. Le véritable art populaire aujourd'hui, c'est la télévision.

Les hommes de théâtre qui font du cinéma sont un phénomène plutôt anglo-saxon, qui est bien moins fréquent en France. Pourquoi, à votre avis?

Il y en a effectivement très peu en France. Pendant très longtemps, le théâtre et le cinéma étaient complètement coupés l'un de l'autre. Arriver avec la casquette «théâtre» n'inspirait pas confiance aux producteurs; *a priori* ils se méfiaient. Curieusement, il est beaucoup plus facile pour un producteur de faire confiance à un jeune. Je ne parle pas pour moi, mais pour quelqu'un de 40 ans qui aurait fait du théâtre et qui viendrait voir un producteur.

Je dirais ceci: personnellement ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui, c'est de raconter des histoires, et de les raconter au théâtre ou au cinéma, pour moi, c'est pareil. Le centre de ma vie, c'est de raconter des histoires. Cela me plaît même davantage que de monter une pièce de Molière ou de Marivaux. Et même quand je joue des textes insignifiants... Je parviens toujours à traficoter les textes quand ils n'ont pas une très grande valeur. Je l'ai fait dès mon premier spectacle, à 17 ans. Pendant très longtemps je ne me considérais pas comme un écrivain, j'ai écrit des pièces, et ce n'est que beaucoup plus tard que je suis *entré* dans l'écriture. Je corrige encore mes premières pièces, j'y travaille tous les jours. L'écriture d'un scénario pour moi, c'est pareil.

Ainsi, si Dieu me prête vie, des producteurs et un peu d'argent, et si le ministère de la Culture me laisse en place, je poursuivrai ce double emploi. Par ailleurs, la France est un pays encore trop centralisé. Pendant longtemps le TNP (le Théâtre national populaire) a été de ceux qui ont œuvré pour une décentralisation, et nous avons en quelque sorte réussi. Mais il y a un certain essoufflement maintenant, j'aimerais qu'il y ait au siècle prochain des centres de création dans lesquels on fasse à la fois des spectacles vivants et des films.

C'est ce que je fais depuis 10-12 ans, à la fois du théâtre et du cinéma, avec non seulement les mêmes acteurs, mais le même décorateur, le même maquilleur, le même costumier. Il faudrait mettre en place de petites unités de création. Mais pour cela, quelqu'un, un ministre doit pouvoir dire: «faisons une expérience pilote pour voir si ça marche». Je suis persuadé que c'est la voie de l'avenir. Les théâtres devront se transformer, prendre en main le destin audiovisuel. Quand j'ai commencé à faire du théâtre dans les années 50, il n'y avait pas de télé, il n'y avait rien d'autre: le théâtre et puis basta! Il y avait évidemment le cinéma, qui était un art populaire, mais les choses ont changé, le cinéma est devenu moins populaire, la télé existe. C'est un défi maintenant de décroiser, mais il n'y a pas encore de volonté politique. J'attends le ministre!



Louis, enfant roi (1993).

L'acteur est évidemment au centre du travail de metteur en scène, que ce soit au théâtre ou au cinéma. Comment travaillez-vous avec eux? Les indications sont-elles différentes lorsque l'interprétation est destinée à la scène ou à l'écran?

J'ai toujours travaillé avec des troupes, et pour moi, le travail est le même. Je fais des lectures au théâtre et au cinéma. En vérité, je connais tous les acteurs, je connais tous ceux que vous avez vus dans *Lautrec*.

Nous avons joué sur scène avec Régis Royer il n'y a pas un mois, ils seront tous dans un mois et demi à l'Opéra comique, et j'espère dans deux ans, dans mon prochain film. Toutes les histoires de théâtre sont comme ça, je ne suis pas exceptionnel. Je souhaite que ma troupe fasse à la fois du théâtre et du cinéma. Je suis un directeur de troupe «fermée», mais en vérité beaucoup moins fermée qu'on ne le croit. Je pense qu'à un moment donné une troupe fermée s'habitue à elle-même et se met quelque peu à errer. Dès mes débuts, j'aimais faire entrer dans la troupe un grand acteur pour renverser nos habitudes, bousculer l'ensemble, et je l'ai fait plusieurs fois. Je l'avais fait par exemple avec Michel Auclair, à l'époque où il était un immense acteur, une star. Je pense que c'est très profitable, très important, j'ai fait ça toute ma vie. Il faut à un moment donné amener des acteurs exceptionnels pour que brusquement les autres comédiens se disent: «Putain, il fait autre chose, lui!»

Parlons un peu de Lautrec, votre dernier film. La scène du french cancan est très surprenante. Comment l'avez-vous conçue ?

Au départ, historiquement, le french cancan n'était pas un spectacle, contrairement à ce que les gens pensent. C'était un bal populaire, avec des boniches qui dansaient, et certaines d'entre elles faisaient des trucs un peu extravagants, par tout petits groupes. Aujourd'hui, quand on voit le french cancan, c'est un spectacle frontal, mais en vérité, il a fallu très longtemps pour accepter l'idée que ça puisse être un spectacle. J'ai donc essayé de faire quelque chose qui se distingue de l'idée qu'on se fait du french cancan. J'ai tourné la séquence dont vous parlez au milieu des danseurs. Ça ne res-



Lautrec.

semble pas à ce que l'on voit d'habitude. Dans le deuxième french cancan du film, cela devient un vrai french cancan comme on l'appelle aujourd'hui. C'est la vérité historique. J'ai tourné pour cette séquence le plus long plan du film, un plan sans coupure: la caméra passe dans la salle, on ne s'en aperçoit pas, mais elle fait beaucoup plus que 360 degrés. Elle fait 2 ou 3 fois le tour de la salle.

Vous êtes un conteur, vous aimez raconter des histoires, comme vous l'évoquiez tout à l'heure. On voit très peu Lautrec à l'œuvre dans le film. On voit assez brièvement Van Gogh, Degas, on focalise surtout sur les parents de Lautrec. Pourquoi ce choix?

On a souvent raconté l'histoire de Toulouse-Lautrec à l'envers; c'est une histoire fautive. Quand il est mort, ses copains de Montmartre ont raconté que c'était un artiste maudit, mais aujourd'hui, toutes ses lettres sont publiées, on connaît sa correspondance et on s'aperçoit qu'il n'a jamais rompu avec ses parents. C'est surprenant et intéressant de voir comment il passait d'un milieu à un autre. Il venait d'une famille aristocratique très riche, une des plus importantes fortunes de France; une journée il fréquentait les salons les plus huppés de Paris et le lendemain il se rendait dans les bordels et les bouges. Sitôt que j'ai eu l'idée de ce film, j'ai dit au producteur: «Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports de Lautrec avec ses parents. C'est ce qui permettra de rétablir la vérité historique.»

La distribution est très belle. Il est vraiment incroyable d'avoir trouvé un Lautrec aussi superbe et d'aussi petite taille...

Régis Royer est avec le TNP depuis cinq ans. Ce qui est incroyable, c'est que les gens qui finançaient le film l'aient accepté, parce que c'était un parfait inconnu. C'est un très bon acteur, très sensible, un espoir du cinéma français, mais les gens ne le savent pas. Moi, je le sais depuis cinq ans! Il a fait un premier film quand il avait 14-

15 ans, que personne n'a vu, puis il a joué dans *La lectrice* de Michel Deville où il incarnait un petit paralytique. C'est là que je l'ai vu pour la première fois et je me suis dit: «Tiens, il est formidable, ce jeune», et je l'ai engagé pour faire du théâtre.

N'est-il pas difficile de faire un film sur Toulouse-Lautrec après qu'il y ait eu quelques grands films sur la Belle Époque? Je pense aux films de John Huston, de Renoir. Il y a aussi plus récemment le Van Gogh de Pialat.

Il n'y a jamais eu de film sur Lautrec en France. Le personnage ne fait toujours que de brèves apparitions. Le seul film qui me faisait très peur le jour où j'ai décidé de m'intéresser à cette histoire, c'était *Moulin-Rouge*, celui de Huston, parce que j'en avais gardé un très bon souvenir. Huston est aussi, pour moi, un des grands cinéastes du monde, avec des films comme *Fat City*, *Wise Blood*, *The Asphalt Jungle*. Ce sont des œuvres immenses. Il a fait quelques films faciles, mais dans l'ensemble ils sont extraordinaires. Mon admiration pour lui était si grande que j'ai voulu, avant de prendre ma décision définitive, revoir son «Lautrec»; j'y ai retrouvé ce qui m'avait plu, mais le peintre y est joué par un acteur qui était quadragénaire et déjà très fatigué (José Ferrer). Les gens ne savent pas que Lautrec est un jeune garçon, et qu'il est mort à l'âge de Mozart. Pourtant, personne n'aurait l'idée de faire jouer Mozart par un homme de 40 ou 50 ans. Je me suis dit: «Je ne ferai pas le film de Huston, je ne serais certainement pas à sa hauteur, loin de là. Je vais faire un film sur ce qu'a été véritablement Lautrec: un jeune homme qui grille la vie par les deux bouts, qui est tout fou: un jeune Mozart, c'est tout! Si Lautrec avait eu l'âge de José Ferrer, je crois que je n'aurais pas fait ce film... ■

Paris, juin 1998.