

Jean-Paul Rappeneau

Michel Buruiana

Numéro 147-148, septembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50387ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

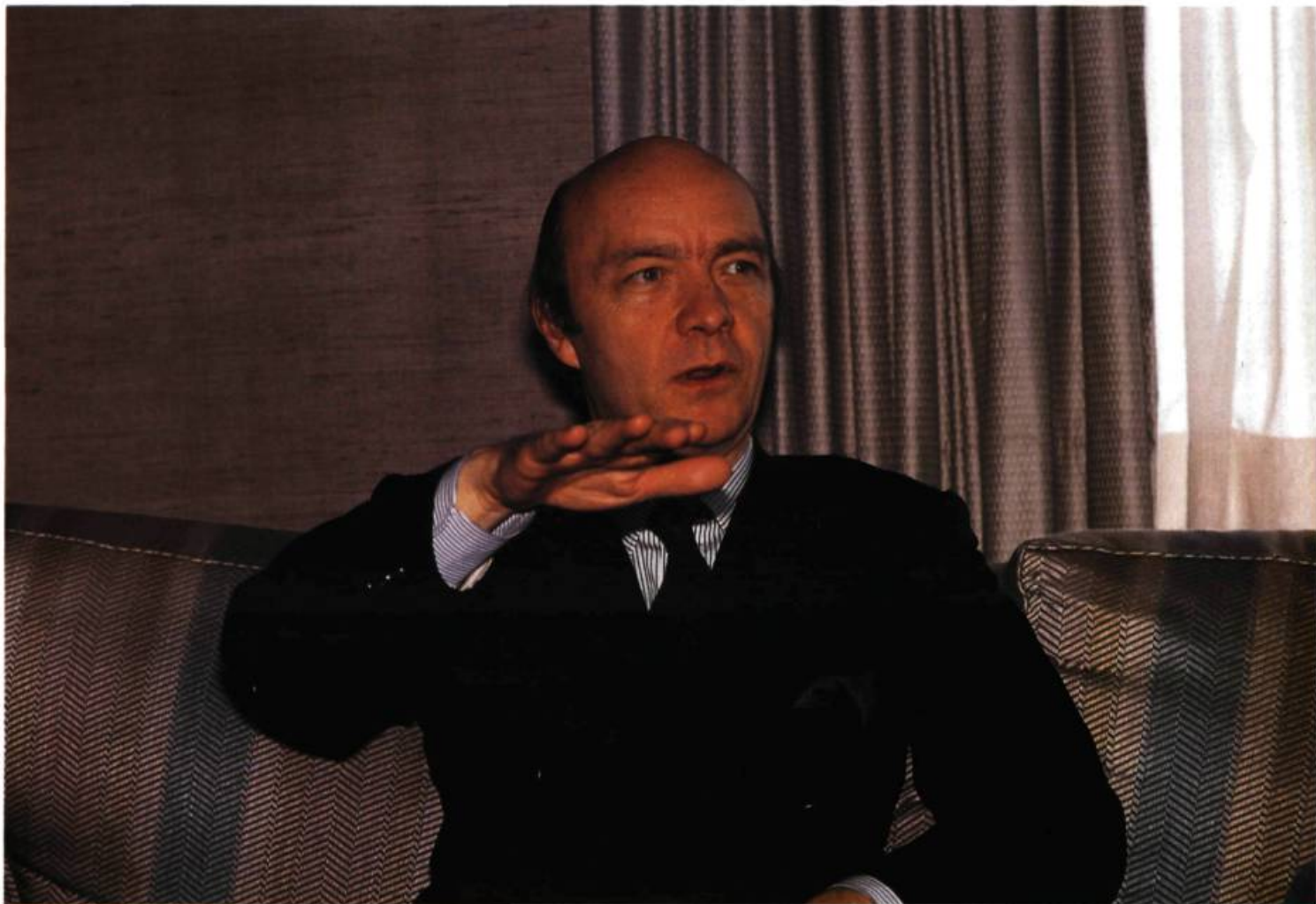
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Buruiana, M. (1990). Jean-Paul Rappeneau. *Séquences*, (147-148), 53–65.

JEAN-PAUL RAPPENEAU



Il provient d'un milieu bourgeois de province. Son père, entrepreneur de travaux publics, était fils de paysans et menait une vie rude au milieu des animaux. Il était né en 1897, date de la création de *Cyrano de Bergerac*. Selon son fils, son grand mérite fut d'avoir donné naissance à un artiste. Entre Jean-Paul Rappeneau et la campagne française, il n'y a qu'une génération. Et ça lui fait plaisir, à Jean-Paul, de savoir qu'il y a des paysans, pas loin, derrière lui.

Cyrano de Bergerac a nécessité deux mille comédiens et figurants, deux mille costumes, la moitié créés spécialement pour le film, mille armes, quarante décors, l'élargissement d'une rivière et le réaménagement d'une forêt entière. Au total, des moyens sans équivalent à ce jour dans le cinéma de langue française. Et tout ça pour rendre hommage à la langue française dans toute sa splendeur. Un chef-d'oeuvre monumental réalisé par un homme d'une politesse, d'une courtoisie, d'une élégance et d'un raffinement sans égal.

Michel Buruiana

Séquences — Une chose qui surprend celui qui regarde votre feuille de route, c'est le fait que vous n'avez tourné que cinq films en vingt-cinq ans et que, ces cinq films, ironiquement, ont été de grands succès.

Jean-Paul Rappeneau — Ce n'est pas une surprise pour moi. Je crois que quand on est vraiment engagé dans un film, ce film devient une raison de vivre. On le fait avec cœur et passion. Ça me paraît presque impossible que le public ne reçoive pas ce message. Pour être dans cet état de passion, pour obtenir cette incandescence dans laquelle je me trouve lorsque je tourne, il me faut beaucoup de temps. Au point où j'en suis, aujourd'hui, quelque temps après Cannes et la sortie du film, si vous m'amenez un livre et que vous me dites: «Est-ce que vous voulez tourner ça en novembre?» je ne peux imaginer que d'ici novembre je trouverai l'enthousiasme en moi. Mon choix, ce n'est pas d'attendre sept ans avant de faire un film. Mais pour novembre, par exemple, je sais déjà que je n'ai pas la structure mentale suffisante pour repartir avec cette force qui m'anime pendant les tournages. Force qui me permet de résister aux doutes, aux assauts, aux interrogations, au poids de l'argent, aux drames des acteurs. Je suis accroché à mon film comme un parachutiste à son parachute.

— Vous commencez votre carrière de réalisateur avec *La Vie de château* et vous gagnez le Prix Louis-Delluc.

— À l'époque où tous mes amis faisaient leur premier film comme réalisateur, moi, j'étais scénariste; et je retardais le moment de devenir réalisateur de longs métrages. J'ai travaillé avec Louis Malle, Philippe de Broca, Alain Cavalier, Yves Robert, Jacques Becker... C'est d'ailleurs avec Jacques Becker que j'ai fait mon premier travail comme scénariste. Il voulait faire *Les Trois Mousquetaires*.

— Vous dites que vous avez essayé de retarder vos débuts comme réalisateur. Pourquoi?

— À l'époque de la Nouvelle Vague, au début des années 60, je voyais les films de mes amis et les films de la Nouvelle Vague et je trouvais qu'ils se ressemblaient tous un peu. Je me disais qu'il fallait que je fasse quelque chose de différent. Je ne savais pas très bien ce que je voulais faire et je cherchais aussi une manière d'être conforme à moi-même. Cette idée de faire un film dont l'action ne se déroulerait pas à Paris, mais à la campagne pendant la guerre, m'est venue, et j'ai écrit une histoire très sérieuse. Mais, en l'écrivant, ça devenait drôle. Je me suis aperçu qu'au fond j'étais fait pour faire des films de comédie. À l'arrivée, ce film était *La Vie de château*, une comédie comme on n'en faisait plus en France.

— Quelle était l'idée que vous vous faisiez du cinéma à l'époque de la Nouvelle Vague?

— Pour moi, un film doit être la recherche d'un moment de grâce, d'harmonie qui nous enlèverait hors du temps, du quotidien, hors de notre vie pendant les deux heures en



La Vie de château

question. J'aime aller au cinéma et être emporté. Trop souvent, quand je vais au cinéma, le film ne m'emporte pas; et lorsque le film ne m'emporte pas, je m'en vais.

— *La Vie de château* a fait près de 500 000 entrées dans trois salles pendant un an. À l'époque, c'était énorme.

— Le public m'a fait un signe. Mais ce succès, auquel je ne m'attendais pas complètement, m'a un peu déstabilisé. Contrairement à ce qu'on peut penser, ça n'a pas facilité les choses. Ça a renforcé ma tendance naturelle à m'interroger.

— D'habitude, on débute par un échec et on tente de remonter doucement la pente. Vous, vous commencez par un succès. Avez-vous eu peur de descendre?

— Je ne voulais pas décevoir ce public qui m'avait soutenu. Je me suis mis à chercher une histoire. J'avais envie d'en raconter une qui se passait pendant la Révolution française. J'ai donc écrit *Les Mariés de l'an II*. Ça a été très long à écrire; il y a eu beaucoup d'hésitations.

— Vous avez pourtant remporté d'autres succès comme scénariste: *Zazie dans le métro*, *Vie privée*, etc. Et puis,

Les Mariés de l'an II



vous écrivez *L'Homme de Rio*. Pourquoi avoir fait ce film?

— Philippe de Broca était un ami. Je le rencontre un soir par hasard sur les Champs-Élysées et il me demande un service. Il devait faire un film au Brésil et il n'avait pas d'histoire. J'ai accepté. En quelques semaines, on a écrit cette histoire qui nous a fait beaucoup rire. Pour moi, c'était facile, il n'y avait pas d'angoisse. J'écrivais pour un autre. Cependant, je me suis montré méthodique, car je suis très minutieux dans l'architecture dramatique des scénarios. C'est le seul film de Broca que j'ai signé comme scénariste. Ce mélange entre mes exigences pour la construction et la rapidité enthousiaste de Broca, sa frénésie, a donné une assez bonne association. De tout ce qu'il a fait, ce film a été son plus grand succès.

— Vous créez vos scénarios dans la souffrance. Ça vous a pris beaucoup de temps pour écrire *Les Mariés de l'an II*?

— Un certain temps. Après que j'ai eu terminé l'écriture, je me suis heurté au fait que les producteurs, en lisant le scénario, ont dit que c'était une superproduction et que ce serait très compliqué à faire. Ça a donc traîné entre plusieurs producteurs pendant environ deux ans. Entre-temps, je me suis remis à l'écriture et ça a donné **Le Sauvage**. **Le Sauvage** se passait dans une île lointaine et, là aussi, pour trouver quelqu'un qui veuille le produire, ça a été assez compliqué. Il y a eu des obstacles monétaires à franchir, et on l'a finalement tourné au Venezuela. C'était avec Yves Montand et Catherine Deneuve.

— Hollywood est en train de faire un remake de votre film.

— Oui. Et j'en ai aussi vendu les droits. Ce film a été un grand succès en France. Et comme chaque fois que je

Le Sauvage



Tout feu tout flamme

remporte un succès, je me remets à chercher; et c'est de nouveau le même processus. Je commence un scénario et, après une première version, j'y crois complètement. Et puis, il me quitte, ne me satisfaisant plus. Je le mets dans le tiroir et j'en recommence un autre. À chaque fois, un bon six mois passe. Les scénarios non terminés ou non retenus s'entassent dans mes tiroirs.

— Comment est né le projet *Tout feu tout flamme*?

— **Le Sauvage** passe à la télévision et le lendemain je reçois un téléphone d'Isabelle Adjani qui me dit qu'elle veut me voir. On déjeune et elle me dit: «Je rêve de faire un film avec vous. Les personnages que j'ai vus dans **Le Sauvage** sont de ceux que je rêve de faire. Écrivez-moi une histoire.» Ça m'a touché. Trois jours après, elle me demande si j'ai trouvé une histoire. Ce n'était pas tout à fait mon rythme. Et quelques jours plus tard, même question. Ça m'a affolé. Elle me mettait au pied du mur. On s'est donné rendez-vous pour le quinze du mois, à midi. La veille de ce rendez-vous, j'ai trouvé le scénario. Au rendez-vous, je lui raconte l'histoire. Elle me dit: «C'est merveilleux, je suis d'accord». J'ai enfin enclenché. Il faut parfois me pousser.

— Ce film a été tourné en 1982 et, depuis, silence jusqu'à *Cyrano*.

— Ensuite, je me suis renfermé jusqu'au jour où, soit deux ans après, on m'a demandé si je voulais tourner **Cyrano de Bergerac**. Ma première réaction a été de refuser, car j'ai l'habitude d'écrire mes scénarios tout seul. J'ai réfléchi. Il fallait répondre le lendemain et il fallait aussi donner le nom de l'acteur. C'était en 1984. Cette année-là, les droits de la pièce venaient de tomber dans le domaine public. Dans la nuit, je me suis dit que je n'avais pas le droit de refuser cette offre. Je leur ai donc dit que j'étais d'accord pour examiner la possibilité de faire le film et que, s'il fallait que je le fasse, je ne voyais comme acteur que Gérard Depardieu. Je pensais qu'il fallait quelqu'un d'à la fois fort et faible. Un colosse fragile. En vérité, je crois que les producteurs qui m'avaient parlé de ça pensaient que j'allais leur donner le nom de

Belmondo.

— **Pourquoi? Et pourquoi n'avez-vous pas, vous, pensé à Belmondo?**

— Je ne sais pas. Belmondo est incapable d'exprimer la fragilité. Il a en lui trop d'ironie, pas assez de blessures. Il refuse même de jouer à l'homme blessé. C'est cette blessure qui m'intéressait.

— **Comment vous situiez-vous, à ce moment-là, par rapport à l'oeuvre de Rostand?**

— Un metteur en scène est le père du film et, dans ce cas, il y avait un grand-père, Edmond Rostand. J'ai vraiment ressenti ça pendant le tournage. J'étais le père de ma troupe et le père de mon film. Mais en même temps je me disais: «Il y a le grand-père derrière.» Bref, j'étais aussi un fils.

— **Comment le tournage s'est-il passé?**

— Le tournage m'a mis dans un état d'extrême tension, d'extrême angoisse. Ça a été plus angoissant que pour n'importe lequel de mes films. Ces mots qui n'étaient pas de moi, il fallait qu'ils soient respectés. Quand les acteurs dérogeaient à la prosodie, aux syllabes, j'arrêtais tout de

suite. Il fallait qu'ils respectent ce texte que je n'avais pas écrit. Derrière tout ça se profilait toute une époque, avec 400 personnes qui bougeaient et un acteur de premier plan qui devait dire toutes les syllabes. J'avais le contrôle sur les syllabes, mais aussi sur toute cette foule. C'est ce qui a été le plus fascinant.

— **Quand vous avez accepté de tourner *Cyrano*, la pièce jouait au Théâtre Mogador, à Paris, avec Jacques Weber dans le rôle titre. Avez-vous vu la pièce à ce moment-là?**

— J'ai été la voir. Enfant aussi je l'avais vue; après la pièce, j'avais même appris des morceaux, car je voulais devenir acteur. Je trouvais ça fantastique. Il faut dire que l'enfance est passée et que le goût du cinéma est venu. Je suis passé de l'amour du théâtre à l'amour du cinéma.

— **Le déclic avec le cinéma s'est fait à quel moment?**

— Après la guerre. La guerre, c'est la découverte du théâtre avec *Cyrano*. À l'époque, comme il n'y avait pas de distractions, des troupes de théâtre se baladaient en province. Je me suis mis à aller voir toutes les pièces qu'il y avait dans ma ville, Auxerre. J'étais vraiment dans le théâtre jusqu'au cou. La guerre finie, le cinéma américain, que je ne connaissais pas, revient en France en 45-46, et je le





découvre. J'avale tous les films américains. Je grandis, et on crée un ciné-club dans la ville. J'en suis un des fondateurs. Sur ces entrefaites, **Citizen Kane** arrive. Comme pour beaucoup de gens de ma génération, ce film m'a placé dans un état de fébrilité. Je me suis dit que la mise en scène de cinéma était l'art suprême et que c'était ce qu'il fallait que je fasse.

— **Citizen Kane** date pourtant de 1942...

— Il est arrivé en France après la guerre; et dans la province où j'habitais, aux environs de 1947. Ce film a été le départ d'une vocation. Je continue encore de penser que **Citizen Kane** est le plus grand film à avoir jamais été fait. Il y a dans cette oeuvre quelque chose d'indépassable.

— Revenons à **Cyrano**.

— **Cyrano** recoupe deux passions: le goût des textes et le goût de l'image. Pendant le travail sur **Cyrano**, j'ai appris que, lorsqu'Orson Welles est arrivé en Europe, en 1948, son idée était de tourner **Cyrano de Bergerac**. Il voulait jouer le rôle et le mettre en scène. Il y a travaillé un an dans un hôtel de Paris, le Lancaster, avec un scénariste. Le décorateur avait commencé à dessiner tous les décors. Quand j'ai appris ça, moi qui trouvais la pièce très statique, je me suis imaginé ce que Welles aurait pu en faire. Si lui a pensé que c'était possible, me suis-je dit, pourquoi est-ce que moi je devrais refuser?

— Au début, vous avez eu des difficultés avec le projet **Cyrano**. Je parle de difficultés financières.

— J'ai fait une première adaptation de **Cyrano**. Les producteurs ont estimé le tout et ont dit que c'était trop cher; et ils ont abandonné le projet. Un autre producteur est venu et lui aussi a abandonné. Donc, entre 84 et 87, on n'a plus parlé du projet. Je pensais qu'il ne se tournerait jamais. Les producteurs disaient: «Qui va aller voir un film en vers? On ne pourra jamais le vendre à l'étranger. Ce sera indoublable, impossible à sous-titrer. Ce sera peut-être bien pour la France, mais personne ailleurs n'ira le voir.» Ils se trompaient, parce que le film a été acheté dans le monde entier, malgré les vers. Depardieu avait gardé le projet en tête. C'est lui-même, je crois, qui en a parlé au producteur, René Cleitman. Il lui a dit qu'il avait l'idée de faire **Cyrano** avec Rappeneau et il lui a demandé: «Pourquoi tu ne le ferais pas?» Finalement, le projet est reparti en 1987.

— Donc, Depardieu a été la clé pour faire repartir le projet?

— Il a mis ça dans la tête d'un producteur qu'on n'avait pas encore contacté. Un producteur qui est devenu un ami. C'est le côté impossible de l'entreprise qui l'a motivé. Il disait: «Ce sont justement les films auxquels personne ne croit qui sont toujours des surprises. Les films qui ressemblent à tous les autres, je n'y crois pas. Quand un film ne ressemble pas aux autres, là il y a une chance de faire un événement.»

— Le devis final se chiffrait à combien?

— À 100 millions de francs, soit 22 millions de dollars canadiens.

— **Ce n'était pas la production française la plus coûteuse?**

— Non.

— **Ça a pris combien de temps, à partir de la reprise en main du projet par Cleitman, pour trouver le financement?**

— Ça a été une association. Lui-même ne pouvait pas le produire seul. Il s'est associé à un autre producteur, Michel Beydoux. Ils ont trouvé un distributeur, qui est UVC. Ils ont aussi trouvé Antenne 2, Canal Plus et une association de banquiers qui s'appelle Le Club des investisseurs. Entrent aussi en ligne de compte SOFICA et le ministère de la Culture. En fait, il y a eu tout un système où l'État et les banques se sont associés pour créer un montage financier.

— **Ça lui a pris combien de temps?**

— Il voulait faire le film. Il nous a signé un contrat à moi et à Depardieu, ce que n'avaient pas fait les autres producteurs. «L'argent, je le trouverai, me disait-il. Avançons et on verra.» Ça s'est fait parallèlement. J'avais déjà fait un premier plan de travail en 1984, seul. Tout à coup, j'ai voulu travailler avec quelqu'un d'autre. J'ai demandé à Jean-Claude Carrière s'il voulait écrire le scénario avec moi.

— **C'est la première fois que vous collaboriez avec Carrière?**

— Non. En vérité, c'est un ami de longue date et plusieurs fois, dans mes autres films, il était venu me donner une consultation anonymement, comme on le fait parfois dans ce métier. Dans **Tout feu tout flamme**, c'est lui qui a fait tous les dialogues, pratiquement. Enfin, qui a revu le tout, sans que son nom apparaisse au générique. J'avais besoin de lui parce qu'il a une expérience unique des adaptations. Lui, rien ne lui fait peur.

— **Comment s'est déroulée votre collaboration avec Carrière? Que vous a-t-il apporté?**

— J'avais des problèmes de coupe, dans ce texte. Quand j'ai revu la pièce au théâtre et que je me suis dit qu'il fallait que je fasse un film avec ça, j'ai paniqué. Ce sont des gens plantés sur scène. Un homme qui monologue et les autres qui écoutent ce qu'il dit. Une pièce où le statisme domine. Au départ, je ne voyais pas très bien comment on pouvait transformer la pièce en film. Mais on y a été par étape. On a d'abord cherché le scénario qui était caché dans la pièce. On a raconté la même histoire comme on l'aurait racontée si on avait eu à écrire ce scénario pour le cinéma. Par exemple, les trois actes de la pièce se déroulent sur quelques semaines et on a condensé le tout en quarante-huit heures. En d'autres mots, du début jusqu'à ce que Cyrano parte à la guerre, il y a quarante-huit heures. On l'a raconté heure par heure. On avait fait un emploi du temps de Cyrano. Il est au théâtre, après il traverse Paris, il rentre, il se bat sur les

quais de la Seine. Le lendemain matin, il va rue St-Honoré chez Ragueneau, ensuite il se rend à l'Hôtel des Cadets. Il est à ce moment-là 9 h du matin. Il va se laver et à 11 h il monte dans sa chambre. Ce n'était pas du tout pour ajouter des décors que nous avions dressé cet itinéraire, c'était pour suivre la vie des personnages. C'est comme ça d'ailleurs qu'ils ont commencé à prendre forme. Même chose avec Roxane. Nous avons pensé à montrer sa maison, chose qui n'était pas faite dans la pièce, d'où elle vient, comment elle vit, etc. Où vit Cyrano? Dans la pièce, on ne le sait pas. On dit toujours: «Il est aux cadets de Gascogne.» Mais les cadets de Gascogne devaient bien habiter quelque part. Ils ne sont pas à l'hôtel. On a donc pensé qu'ils avaient des quartiers. Alors on a imaginé ce grand bâtiment où ils vivaient tous. Rien de tout ça n'a été forcé, tout s'est fait naturellement. Il y a des tas de répliques qui étaient là pour expliquer ce qui se passait dehors. Ces répliques ont tombé d'elles-mêmes.

— **Combien de versions avez-vous faites?**

— Cinq versions.

— **Est-ce que le découpage était inclus?**

— Non. Le découpage était en plus.

— **Quand vous dites qu'il y a eu cinq versions, c'était cinq versions de...**

— Il y a eu la première que j'ai écrite tout seul, en 1984. C'était assez proche de la pièce. C'était une espèce de version télévisée. J'étais trop figé dans le respect de la pièce du grand-père. C'est un phénomène ultracélèbre, ultraconnu.

— **Vous avez fini par casser la pièce...**

— Grâce à Carrière. En fait, Carrière a fait preuve d'irrespect. Il y a dans la pièce de Rostand des vraies beautés, les plus beaux moments du théâtre français, bien qu'elle soit quelquefois un peu méprisée par les grands critiques. Elle a des qualités extraordinaires. Cependant, il y a dedans des choses qui sont franchement mauvaises. J'avais envie d'enlever ce qui me plaisait le moins, mais je ne voyais pas comment y arriver, car tout se tient, ce sont des vers. Avec Carrière, j'ai repris le travail que j'avais fait seul. Dès les premiers moments, il a dit: «Ça, on l'enlève.» Je lui ai répondu: «Mais il n'y a plus de raccord!» À l'aide de quelques petits mots qu'on avait enlevés, il a fait un raccord. Je lui ai demandé si c'était possible de faire ça. Il m'a rétorqué: «Qui va nous le reprocher?» Je n'avais pas pensé qu'on pouvait réécrire des vers. Lui, grâce à quelques petits raccords invisibles et avec un culot extraordinaire, il a allégé le texte; mais dans l'esprit de Rostand et avec les mots de Rostand. Il a respecté les règles de la versification française et en plus il a utilisé les propres mots de Rostand. On a l'impression que c'est du Rostand. On a trouvé alors une espèce de fluidité dans le récit.

— **Le texte devient votre maître. Partout dans le monde, aujourd'hui, on tourne en anglais pour obtenir le succès. Or vous mettez la langue française en valeur, dans toute sa splendeur.**

— Quand on parle du grand cinéma français, on finit toujours par nommer les films qui ont été écrits par Prévert, Cocteau, Pagnol, Guitry... Les films de Pagnol, on les aime ou on ne les aime pas, mais ils sont quand même importants dans l'histoire du cinéma français. Le cinéma français est un cinéma qui a besoin de sa langue, mais on l'oublie très souvent. Il y a bien des films français où les gens s'expriment par grognements. Maintenant, il y a même des films français qui se tournent en anglais! Comme **Le Grand Bleu**, **Le Nom de la rose**. Ce à quoi on assiste en ce moment, avec le succès de **Cyrano**, succès dû surtout à la jeunesse, c'est une véritable redécouverte des richesses de cette langue. C'est une chose qui me touche. Lorsque je suis invité dans les lycées et que j'apprends que c'est la langue qui a accroché les lycéens, je suis heureux.

— **Le travail de Carrière a-t-il duré longtemps et y a-t-il eu des difficultés majeures?**

— J'ai eu le sentiment qu'il y avait, sous la pièce, le scénario d'un film. Je crois que Rostand, sans le savoir, avait écrit, en plus de sa pièce, le scénario d'un film possible. C'est assez naturellement, une fois qu'on a écarté tout ce fouillis de mots qui cachaient l'arbre dans la forêt, que j'ai vu apparaître des images. Il n'y a pas eu de moments dramatiques ou de difficultés majeures. Je dirais que la seule difficulté que l'on a eue — et elle a résisté à plusieurs versions du scénario, jusqu'à ce que je trouve la solution —, c'est le fait que, pendant la bataille d'Arras, Roxane, dans la pièce, arrive là mais comme par miracle. Les Français, dans l'histoire, ont été encerclés par les armées espagnoles et les cadets de Gascogne, eux, sont coincés dans une sorte de camp retranché. Ils y meurent de faim, les Espagnols leur coupant l'arrivée des vivres. Ils sont appelés à un mort certaine. Brusquement, dans la pièce, on entend un carosse très élégant qui arrive, franchit les lignes espagnoles et entre



dans le camp. La porte s'ouvre et Roxane sort, habillée comme une marquise. On lui demande comment elle a bien pu passer. Elle dit: «Je mettais mon plus beau sourire à la portière.» Ça nous est toujours apparu comme un conte de fée. Je crois d'ailleurs que Rostand cherchait une évocation des contes de Perreault. Lui, ça ne le gênait pas, cette arrivée magique. Mais pour un film, c'est impossible. Il y a une espèce de réalité approuvée par l'image, et si on y contrevient, on ne pourra plus croire à ce qui se passera après.

— **Comment avez-vous résolu le problème?**

— J'ai une collaboratrice depuis très longtemps, ma soeur Elizabeth Rappeneau, avec qui j'ai écrit les scénarios de deux de mes films, **Le Sauvage** et **Tout feu tout flamme**, et qui a joué dans **Cyrano** un rôle d'appoint, un rôle souterrain. Quand j'avais des difficultés, je faisais appel à elle. Il fallait qu'on trouve mathématiquement un moyen de faire passer Roxane. On a passé deux journées à essayer et finalement on a trouvé la solution. Elle n'arrive pas dans le camp. C'est Christian qui, tentant de franchir les lignes espagnoles pour porter une des lettres écrites par Cyrano, tombe sur Roxane, elle-même prisonnière des Espagnols. Il la ramène. À chaque fois qu'on faisait une version, ça prenait un mois. Je crois que Jean-Claude a dû travailler cinq mois. L'ensemble de tous les travaux littéraires a duré quand même moins d'un an.

— **Je trouve intéressante votre hypothèse quand vous dites qu'il y a un scénario caché sous la pièce de Rostand.**

— La première représentation de cinéma a été donnée par les frères Lumière au Grand Café de Paris, en décembre 1895. Dans le courant de l'année 1896, Rostand a commencé à écrire sa pièce. La première a eu lieu en décembre 1897, c'est-à-dire deux ans après la première séance de cinéma. Mais c'est vrai que Rostand, à travers son amour de l'oeuvre de Victor Hugo, de toute la littérature romantique et aussi d'Alexandre Dumas, rêvait au fond d'histoires pleines de rebondissements et d'images. Il n'avait que des mots pour les exprimer. Quelquefois, avec ses mots, il essaie de les évoquer. Par exemple, après le théâtre, quand Cyrano s'en va dans la nuit, ce dernier dit: «La lune coule en pente des toits bleus...» Ce qu'il fait, c'est une description du Paris nocturne. Il essaie d'évoquer ce que le théâtre ne permet pas de voir. Nous, dans le film, on l'a montré.

— **En ce qui concerne le casting, il était déjà fait? Vous aviez déjà choisi Depardieu, mais les autres?**

— Non, le casting n'était pas fait.

— **Qu'est-ce qui vous a amené à choisir Philippe Volter?**

— Quand un film fonctionne, c'est parce qu'il y a eu une série de rencontres. Les acteurs, on a commencé à les

chercher après avoir fini d'écrire le scénario. Un jour débarque dans mon bureau un comédien belge qui voulait absolument me rencontrer. À l'époque, on cherchait des cadets de Gascogne, des jeunes gens. Il entre dans la pièce et il dit: «Je passe simplement pour vous dire que je suis prêt à faire n'importe quoi dans le film, même la plus petite chose. Je veux être dans ce film.» C'était un acteur connu, il venait de faire **Le Maître de musique**. Il voulait faire n'importe quoi. J'ai été très touché. Après son départ, on a repris la liste. Le film devait être une coproduction avec l'Italie. Le rôle que Volter a finalement joué devait l'être par un Italien. Les Italiens ont reculé avant le début du film, ils n'étaient plus intéressés. Il y a donc eu soudain plusieurs rôles libres. Donnons à Volter le rôle du Vicomte de Valvert! Et miracle! il s'est révélé être un duelliste extraordinaire. Un véritable champion. La force de ce duel, c'est surtout grâce à lui.

— Il a eu un accident sur le plateau, durant le tournage?

— C'est lors de ce duel. Philippe Volter s'était préparé pendant des mois avec un maître d'armes anglais, Bill Hobbs. Depardieu, lui, était très énervé et il cherchait en plus à énerver son partenaire. Il était tellement dans son rôle qu'il se préparait mentalement à tourner la scène du duel et qu'il n'arrêtait pas d'agresser Volter. Un peu comme Cyrano le fait avec le personnage en lui disant: «Mais tu es nul! Tu vas

voir, je vais te massacrer tout à l'heure!». Depardieu disait à Volter: «Tu vas te casser quelque chose.» De fait, à la première prise, Volter fait un geste et il s'est cassé le pied. Le duel a été remis à deux ou trois mois plus tard, avant la fin du tournage.

— Ça a causé de grands inconvénients au tournage?

— On a dû annuler et les assurances ont pris en charge. On a tourné tout le reste et le duel, on l'a fait le dernier jour.

— Comment le metteur en scène que vous êtes s'y est-il pris pour diriger ses acteurs?

— Ça me paraissait essentiel, dès le départ, que nous répétions le film. Donc, un mois avant le tournage, on a loué une salle à l'Opéra comique, à Paris, une grande salle avec une immense table, et on a réuni les quarante acteurs. Je leur ai fait une petite déclaration en leur lisant une sorte de lettre d'intention. On a commencé à lire et, petit à petit, les acteurs se sont accordés comme des instrumentistes. Dès les huit premiers jours, on était déjà très chauffés. On était toujours assis devant une table, avec le texte, et à aucun moment les acteurs n'ont éprouvé le besoin de se lever pour le jouer; tout le monde est resté assis. On était uniquement dans les mots, dans la musique des mots. Mais quand, un mois plus tard, on s'est trouvés sur le plateau, dans un



décor, et qu'il a fallu courir, monter l'escalier, alors les problèmes sont survenus. Ils ne contrôlaient plus les mots. Je voulais toujours que les mouvements soient rapides, mais on n'avait pas pensé qu'à partir du moment où on bouge rapidement, on parle rapidement. Résultat, ils parlaient vite, on ne comprenait rien de ce qu'ils disaient. Alors il a fallu travailler continuellement.

— **Pourquoi avoir choisi Jacques Weber? Parce qu'il faisait *Cyrano de Bergerac* sur scène à Paris? Pourquoi lui avoir assigné le rôle du Comte de Guiche?**

— C'est vrai, il a déjà joué **Cyrano** sur scène. C'est d'ailleurs lui qui jouait le rôle titre lorsque je suis retourné voir la pièce, avant d'accepter de faire le film. Mais Cyrano est tellement central dans la pièce, qu'il fait ombrage aux autres personnages. Souvent de Guiche n'apparaît que comme une espèce de freluquet un peu léger et ridicule. Mais je pense comme Hitchcock que meilleur est le méchant, meilleur est le film. Assez vite je me suis dit: «Il y a un méchant, là-dedans, et le méchant, c'est de Guiche. On va le monter en épingle comme adversaire de Cyrano, pour que le duel ressemble à quelque chose.» L'un est le contraire de l'autre en principe. Il y a un homme de pouvoir, un homme de l'establishment, qui est de Guiche, et un homme qui est anti-establishment, Cyrano. À la fin, et j'aime beaucoup ça dans la pièce, de Guiche finit par développer une certaine nostalgie, il pense que Cyrano est tout ce qu'il aurait voulu être. En fait, cet hommage que de Guiche rend à Cyrano à la fin de sa vie, je l'ai trouvé très touchant. Il fallait, en face de ce grand personnage français qu'est Cyrano, quelqu'un de poids. J'ai donc commencé à chercher un acteur français qui avait une formation théâtrale et qui pourrait faire le poids, au sens physique même du terme, un acteur qui représente une menace sourde pour Cyrano et pour tout le monde. En fait, dans le film tous les acteurs viennent du théâtre. Car très vite, quand j'ai fait des essais, je me suis aperçu que les gens qui n'avaient pas d'expérience de théâtre, qui n'avaient jamais travaillé de textes en vers, étaient perdus, n'y arrivaient pas. Roman Raymond, qui s'occupait du casting, m'a suggéré de demander à Jacques Weber s'il voulait faire le rôle. «Non, ai-je dit, pas Jacques Weber, il a joué Cyrano, on ne peut pas lui demander ça. Faisons demander ça par quelqu'un d'autre.» Quand on a fait demander par son agent, sur la pointe des pieds, Weber a répondu qu'il serait enthousiaste, car ça le libérerait de ce personnage de Cyrano qui l'obsédait. De jouer celui qui est en face serait une façon de s'en sortir. Il a été très marqué par le personnage de Cyrano. Pendant la présentation, il a perdu la voix, il en était presque malade. Il n'a pu s'en sortir qu'en faisant une psychanalyse.

— **J'observe que vous partez toujours d'un point de vue négatif. Vous dites à Carrière: «De quel droit? On ne peut pas changer le texte!» Vous dites à votre directeur de casting: «On ne peut pas demander ça à Weber.» Finalement, vous arrivez toujours à le faire. Vous**

changez par vous-même, vous devenez positif ou ce sont les autres qui vous obligent à devenir ainsi?

— Personne ne m'oblige. Mais c'est peut-être vrai que je pars négativement.

— **Pourquoi?**

— Par prudence. Par vertu. Je n'ai pas de réponse.

— **J'ai l'impression que vous voyez des obstacles incroyables, mais que dans votre insouciance vous ne devez pas les voir très forts, car vous arrivez à les contourner.**

— Ça rejoint ce que je disais sur la difficulté que j'ai entre les films. Comme les éléments négatifs sont toujours très présents dans les sujets sur lesquels je travaille, cela fait qu'il y a déjà une longue liste négative qui souvent me pousse à abandonner un projet en cours de route. C'est vrai qu'à un certain moment le négatif bascule dans le positif et que le train finit par se mettre en route: comme s'il fallait une certaine accumulation négative derrière pour que se libère une énergie positive. Parce que quand le déclic arrive, effectivement pendant le tournage, je ne suis plus négatif.

— **Vous êtes déjà dans l'action.**

— Le train roule. Mais tant qu'il est en gare, je n'arrête pas de contrôler.

— **Est-ce que Cleitman a réuni tous les fonds avant le tournage?**

— Non, il n'avait pas tout.

— **Avez-vous eu des rapports tendus avec lui sur ce sujet?**

— Pendant le tournage, oui.

— **A-t-il essayé de vous freiner?**

— Oui! Mais moi, on ne peut pas me contourner. Il m'a très souvent attaqué brutalement, mais je dois dire que c'est un homme très intelligent et qui a essayé, essayé, essayé! Au cinéma, ce qui coûte de l'argent, c'est le temps. Le tournage devait être assez long, vingt semaines; et il a d'ailleurs duré vingt semaines. Le seul moyen de baisser le budget était de raccourcir le temps de tournage. À plusieurs reprises, il m'a demandé: «Est-ce que toutes ces scènes prévues sont essentielles?» Je répondais oui. Et comme il est très intelligent, il a analysé le scénario et il est arrivé à mettre le doigt sur les scènes où on pouvait effectivement se poser la question. Par la suite, nous sommes allés en Hongrie et là, on a eu des difficultés. Les choses ont été plus lentes que prévues. C'est une organisation un peu lourde en Europe de l'Est. À la veille de tourner la scène de Christian dans le camp espagnol et de l'arrivée de Roxane, il est revenu à la charge en disant: «Es-tu sûr qu'il faut tourner ça?» Je

continuais à répondre oui. Il m'a alors demandé de passer de trois jours de tournage prévus à un seul. Ça a été notre seul vrai conflit. Un conflit vraiment ouvert. J'ai dit: «Moi, j'arrête», et il a compris. À travers ces batailles, on a vraiment appris à se connaître et à s'estimer. Je comprends ce que c'est que de faire un film avec un producteur et non pas contre un producteur. Dans ses suggestions pour raccourcir, il a trouvé de bonnes choses, des solutions qui allaient dans le sens de la rapidité du récit. Et comme il est honnête, il a reconnu que la scène qu'il voulait retirer était une des meilleures choses de la séquence de la guerre, qu'elle était très réussie et qu'il fallait la faire ainsi.

— **Comment avez-vous abordé l'aspect visuel du film?**

— Point capital! Je me souvenais de tous les films de cape et d'épée des années 50-60. Les films de mousquetaires, etc. Je me souvenais de leur look tellement horrible! Bref, j'avais une vision très négative du XVII^e siècle français. Le problème de savoir quel serait l'aspect visuel du film était donc obsédant, d'autant que je ne voyais en France, quand j'épluchais la petite liste des décorateurs, personne qui pourrait m'aider à sortir de là. La réalité Louis XIII telle qu'elle était vraiment, je n'en voulais pas. Jusqu'au jour où j'ai vu une pièce dont les décors étaient d'Ezio Frigerio, grand décorateur italien de théâtre et d'opéra. En voyant ça, je me suis dit: «Ça se passe au XVII^e siècle et il a réussi à le transposer.» J'avais en tête de mettre la main sur ce Frigerio. J'ai réussi à le joindre, je lui ai dit que je préparais un film sur *Cyrano de Bergerac* et je lui ai demandé s'il était intéressé à en faire les décors. Comme il était très occupé, il a refusé. Je n'y ai plus pensé. Quand le projet a recommencé, un ami m'a persuadé d'appeler à nouveau Frigerio. Je tombe sur lui et, comme par hasard, il me cherchait. Il voulait absolument faire du cinéma. Il venait de rentrer d'Afrique. Là-bas, un sorcier avait lu son avenir dans la cendre et lui avait dit: «Changez de métier.» C'est merveilleux, non? On s'est vus quarante-huit heures après. Une des grandes choses du film s'est jouée ce jour-là, car une belle amitié est née. Le premier jour où je l'ai vu, je lui ai dit que j'avais à faire *Cyrano de Bergerac*. «La pièce n'est pas terrible», m'a-t-il dit. Mais ma préoccupation, c'était le XVII^e siècle, l'allure Louis XIII. Il m'a répondu: «Je déteste, c'est tout ce que je hais le plus!» Exactement comme moi! Un homme merveilleux, je dois dire. Il a procédé un peu comme Carrière, il ne s'est pas embarrassé de détails. Ce qu'on n'aime pas, on ne le montre pas. Ça se passe sous Louis XIII, mais comme il y a eu des époques avant Louis XIII, on peut imaginer d'autres décors, comme ceux de la Renaissance. Le look du film est plutôt Renaissance que Louis XIII. Plutôt italien que français.

— **Les duels du film sont magnifiquement tournés. Comment avez-vous pensé à utiliser Bill Hobbs?**

— Dès le départ, en faisant la liste, j'ai vu qu'en France il n'y avait personne. Il n'y avait pas de films que j'avais vus dont

les duels me plaisaient. Néanmoins, lorsque je pensais aux grands duels de cinéma, je pensais aux *Duellistes* de Ridley Scott, aux *Trois Mousquetaires* de Richard Lester, et alors je me suis aperçu que, quand il y avait un beau duel au cinéma, c'était toujours Bill Hobbs, le maître d'armes, qui était derrière. Il me le fallait! Je l'ai trouvé, mais il m'a dit qu'il ne voulait plus faire de cinéma. Lorsque je lui ai dit qu'il s'agissait de *Cyrano de Bergerac*, il a changé d'avis.

— **En ce qui concerne la séquence de la bataille, le un contre cent, vous la filmez sans vraiment la filmer. Vous la suggérez au moyen de ralentis, de scènes très pastels.**

— C'est plutôt une évocation. J'avais dit à Bill Hobbs que je n'étais pas un spécialiste des armes, ni un duelliste, que je ne savais pas comment on pouvait se battre à un contre cent et gagner, qu'en conséquence je lui donnais cette séquence, qu'il devait imaginer ce combat. Il était fou de joie! Il s'est mis au travail, il a composé toute une série d'épisodes où, petit à petit, mathématiquement, il se débarrassait de tout le monde. Il a préparé une très longue chose, tout un déroulement. En réalité, pour tourner tout ça, nous avions une journée, et quand il m'a amené la liste des choses à faire, il y en avait trop; nous n'avions pas assez d'une journée pour passer à travers. À ce moment-là, on était dans les vrais conflits, avec Cleitman. Il n'était pas question de dépasser l'horaire prévu d'une seule heure. Cette journée a été une journée terrible, épouvantable. Plus les heures passaient, plus je me disais qu'on n'arriverait pas à tout faire. J'ai donc choisi des moments.

— **Est-ce que vous faisiez du montage mental, à ce moment?**

— Il a fallu que je fasse un montage mental. Il fallait absolument sauver la journée. Il fallait qu'à la fin on ait quelque chose dont on puisse faire ensuite une séquence. Donc, Bill Hobbs a été très malheureux. À la fin de la journée, il voulait d'ailleurs quitter le film. Il voulait retourner en Angleterre. «J'ai travaillé des mois pour ça et on n'a pas tourné la moitié de ce que j'avais préparé.» Mais comme j'avais le sentiment d'avoir pris les moments les plus forts, je me suis dit que ça devrait suffire. Au fond, si on avait tourné tout ce qu'il avait préparé, ça aurait été beaucoup trop long et ça aurait déséquilibré cette partie du film. Cette séquence, qui avait l'air d'être perdue pour tout le monde, contenait déjà ce qu'il fallait. Comme quoi les choses tournant en catastrophe finissent par donner des résultats inespérés!

— **Je trouve que c'est une des plus belles scènes.**

— C'est une autre scène que le producteur me demandait d'enlever quand il cherchait un moyen de réduire les coûts du film. Il m'avait dit que ce combat contre les cent, si on ne le voit pas, le film continue, l'histoire est la même. Moi, je considérais que ce combat était vraiment nécessaire, que ce n'était pas trop long. Il avait dit: «Tournez-le, mais dans une

journée.» Il n'était donc pas question de construire un décor spécial pour cette scène. Cette scène, qui est censée se passer sur les quais de la Seine dans la brume, a finalement eu lieu dans le décor transformé du début du film. On a mis de l'eau dans le bas du décor et on a arraché les planches à tout ce qui était construction en bois. C'est une séquence qui d'une certaine manière a été sauvée.

— **Quelle était l'approche de votre chef opérateur, Pierre Lhomme? J'ai l'impression que vous avez décidé d'une certaine couleur en partant et d'une certaine lumière. C'est un film que j'appelle sombre. Il y a beaucoup de clair-obscur. Avez-vous demandé des suggestions ou vous êtes-vous imposé?**

— Déjà j'avais fait *La Vie de château*, *Le Sauvage*, *Tout feu tout flamme*, avec le même chef opérateur. C'est un vieil



ami. C'est mon vieux complice, on se connaît par coeur. Par goût, il aime bien le clair-obscur. Si vous avez vu **Camille Claudel**, dont il signe aussi la photographie, vous avez sûrement constaté que c'est aussi assez sombre. Il aime ces tonalités sourdes. Pour moi, quand on voit trop, une partie du mystère s'évapore. Je sentais inconsciemment qu'à cause de l'histoire du nez, si c'était trop éclairé, on passerait notre temps à voir ce personnage et que, par conséquent, une part du mystère s'en irait. Si on restait dans les clairs-obscurs, ce serait plus suggestif et on tendrait davantage l'oreille aux propos de Cyrano. Pour moi, c'était quand même des voix dans la nuit, surtout à la fin. Il y a beaucoup plus de scènes de nuit que de scènes de jour.

— **Je ne suis pas encore arrivé à savoir qui a pris la décision, qui a fait la suggestion.**

— Je dois dire que Frigerio avait également suggéré la lumière. Il avait fait des maquettes extraordinaires. Elles étaient toutes dans une sorte de clair-obscur.

— **C'est la femme de Frigerio, Franca Squarciapino, qui a fait les costumes?**

— Oui. Ils étaient assez brillants, assez colorés. Après une séance de rushes, j'ai été la voir: «Tes costumes, lui ai-je dit, on ne les a pas vus beaucoup.» Elle m'a répondu: «Ce n'est pas un défilé de mode.»

— **Finalement, vous réussissez un grand tour de force en réunissant des Italiens, des Américains, un Canadien pour la coiffure (Paul Leblanc), un Anglais pour les duels, pour rendre hommage au plus grand personnage de France et à la langue française.**

— Vous oubliez les cent cinquante techniciens hongrois. Cyrano était quand même l'unificateur.

— **Avez-vous des projets, actuellement?**

— Je pense que je n'ai pas le courage de me remettre au travail pour essayer d'inventer une histoire à moi. C'est une période qui est un peu finie. Là, je crois qu'il faut que je trouve un livre. Je relis de grands livres.

— **Lesquels?**

— Secret.

FILMOGRAPHIE

1966: *La Vie de château*
1970: *Les Mariés de l'an II*
1975: *Le Sauvage*
1982: *Tout feu tout flamme*
1990: *Cyrano de Bergerac*