

Entretien avec René Allio

Michel Euvrard

Number 78-79, September–October 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24301ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, M. (1995). Entretien avec René Allio. *24 images*, (78-79), 62–67.

ENTRETIEN AVEC RENÉ ALLIO

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHEL EUVRARD

René Allio est mort ce printemps des suites d'une longue maladie. Sa tentative de «donner corps à une culture populaire»¹, à l'heure où elle est submergée par la culture de masse — pas seulement par nostalgie, mais pour tenter d'en réactiver le ferment — lui vaut dans le cinéma français une place singulière, originale.

Allio était venu à Montréal en 1985 présenter à la Cinémathèque québécoise une rétrospective de ses films, et au Festival Super 8 des productions du CMCC

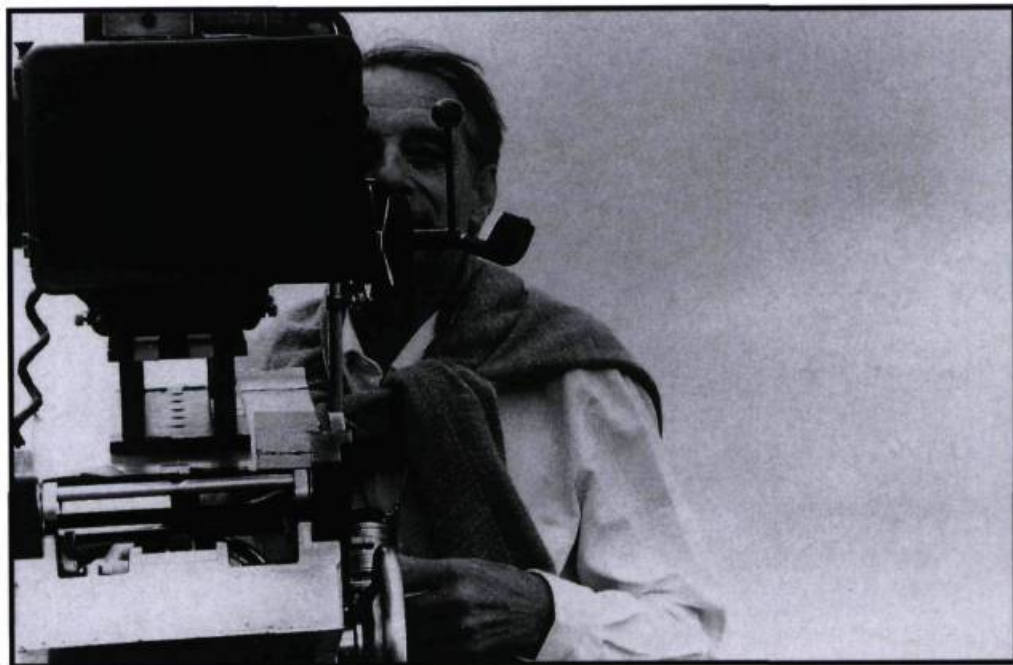
(Centre méditerranéen de Culture Cinématographique) de Font-Blanche, qu'il avait fondé et qu'il animait. Cet entretien a été réalisé lors de cette visite.²

René Allio sur le tournage de *Matelot 512* (1984).

24 IMAGES: Pour certains, vos films reflètent l'esprit de mai 68, mais pour moi, qui suis à peu près de votre génération, il me semble qu'au moment de mai 68 nos idées, nos attitudes, nos réactions étaient dans une large mesure formées, et que même si cela demeure un événement important, ça ne nous a pas changés du tout au tout!

RENÉ ALLIO: Je me suis senti très en résonance avec cet événement, puis après moins. Après 1968, la revendication de faire un cinéma politique était dans l'air, on la retrouvait dans les journaux, dans les revues, et moi, qui me sentais engagé, je ne voyais pas les choses ainsi. Étaient «politiques» les films dans lesquels les dialogues charriaient des idées politiques, qui parlaient de politique, et puis, vraiment, les doctrines prenaient le pas sur la perception sensible des choses — qui est le registre juste de l'artiste, même quand il est témoin de son temps.

Vous avez donné l'impression, dans ce que vous disiez à la Cinémathèque, que chez vous qui veniez de la peinture, la prise de conscience du social avait été relativement lente, et que vous vous en étiez aperçu en quelque sorte après coup, ce qui m'a un peu surpris parce que vous travailliez avec Planchon, à Lyon qui était un des centres de la résistance à la guerre d'Algérie... Est-ce que vous habitez Lyon?*





Premier long métrage de René Allio: *La vieille dame indigne* (1965).

Je venais à Villeurbanne et j'y faisais de longs séjours... Les prises de conscience qui m'ont fait me tourner vers la problématique des autres n'ont pas été lentes, ce qui a été lent, ce qui s'est constitué petit à petit, c'était le besoin de m'engager sur ce terrain avec mon art, de l'investir avec mon art. C'est cette raison qui m'a fait quitter la

peinture pour aller vers le cinéma parce que le cinéma était un outil mieux fait pour ça. Mais mes films n'ont pas été du tout faits comme si je venais d'apprendre des choses sur le plan de l'idéologie, du social, du politique, et que je les proclamais pour les faire connaître. Ils ont été ce à l'aide de quoi j'ai cherché à parfaire ma connaissance des autres en même temps qu'un outillage conceptuel nouveau pour moi qui me permettait de comprendre la réalité, la problématique sociale tout en en constituant petit à petit une critique, puisqu'à travers mes films, j'ai expérimenté cet outillage et dû constamment le dépasser. Je n'ai jamais fait un cinéma de l'engagement au premier degré, il y avait toujours aussi la poursuite d'une tradition, l'intérêt, les histoires, la part de l'inspiration, de l'invention personnelles... Ce n'était pas ce que je revendiquais en premier, mais c'était là, présent dans tous les films, et c'est ce qui fait qu'aujourd'hui je peux me retourner vers mes films passés et voir tout ce qui les traverse, voir une continuité qui me conduit jusqu'à *L'heure exquise*...

Donc en même temps le cinéma, c'était ce avec quoi j'ai cherché comme artiste à comprendre le réel et à en parler, puis progressivement c'est moins la problématique sociale qui m'a touché que cet autre domaine qui m'est apparu comme l'essentiel dans la création artistique, c'est-à-dire comment un individu, avec sa sensibilité et sa créativité, réagit au monde autour de lui, y répond, cherche à communiquer avec les autres par des productions qui charrient aussi bien des choses de l'entendement, de la raison et de l'intelligence, de la culture, que des choses de la sensibilité et de l'émotion, des choses de l'irrationnel: la part qui vient du tréfonds de soi. Et combien elle est importante, la part du sensible, combien elle est majeure! Et s'il y a quelque chose aujourd'hui avec quoi j'aimerais que mes films me permettent de rivaliser, ce n'est plus une compréhension du monde selon la démarche scientifique ou intellectuelle mais selon une démarche sensible, dans l'épaisseur romanesque par exemple, qui charrie toute la vérité et toutes les contradictions que l'on rencontre autour de soi, y compris ses propres contradictions que l'on doit porter, assumer... On doit faire avec ce qu'on est, en le prenant comme il est, sans chercher à le changer de l'extérieur; ça change toujours tout seul, de soi-même, du dedans, et c'est le dedans qui est le plus important.

Dans *Pierre et Paul*, il y avait plein de choses qui tenaient à ma propre histoire, à l'histoire familiale, mais celle-ci était inscrite dans une fable qui cherchait à porter témoignage, à dire quelque chose sur la société de consommation. Quand on sortait du film, c'est de ça qu'on parlait d'abord; pourtant, le film était entièrement nourri de moi, de choses personnelles. Aujourd'hui, finalement, le vrai sujet de *Pierre et Paul*, c'est moins la société de consommation que cet événement important dans la vie d'un homme, quand un jour, à travers la mort d'un parent essentiel, le père, il réalise que lui-même va mourir un jour. C'est ce choc dont parle le film, sauf qu'il est inscrit dans la conjoncture qui était celle de l'époque, les idées qui traversaient l'époque, ce qu'on lisait, mais le vrai sujet du film, c'est la mort du père, et s'il fonctionne encore aujourd'hui, c'est à travers ça.

Même si on le soupçonnait, c'est en voyant L'heure exquise qu'on se rend véritablement compte à quel point les films précédents sont nourris de votre propre histoire familiale.

Oui, même *La vieille dame indigne* et *Rude journée pour la reine* mettent en scène des personnages qui sont ceux que j'ai connus enfant, mes oncles, mes tantes, mes grands-pères et mes grands-mères en particulier...

Alors vous ne vous sentez pas mis en crise par la désaffection actuelle pour les sujets politiques et sociaux, par le «retour au moi»?

Non, mais en même temps je crois que ça serait dommage d'abdiquer ce regard sur le réel, cette volonté de le comprendre, de le regarder comme il est, d'en porter témoignage. Je crois qu'il est essentiel de se pencher sur le «moi», mais si son importance est vécue comme un repli, une fuite, ça serait lamentable; elle doit être vécue au contraire comme la chose la plus difficile qui soit et qui demande le plus de courage possible, au moment même où on se sent moins protégé qu'on ne l'était quand on pouvait ouvrir au-dessus de soi le parapluie idéologique! Alors le monde était pratique et bien manipulable, on savait où étaient les méchants, et en même temps, c'était bête! Mais aujourd'hui, il faut toujours aller de l'avant dans le monde et regarder autour de soi, s'engager, surtout si on produit des objets artistiques qui vont être un moyen d'échange avec les autres.



René Allio sur le plateau de *Transit* (1991).

Vous dites que le débat entre un cinéma du réel et un cinéma de l'imaginaire est un faux débat...

Ce que je veux dire, c'est qu'il ne faut pas fétichiser le rapport au réel, à savoir que la seule façon de rendre compte de la réalité serait d'en extraire des fragments vrais, donnés pour vrais, de les saisir par le cinéma, par l'interview, la parole, par l'écrit, l'enregistrement, par le report fidèle... Ce qu'on invente dans un moment donné, le fruit de l'imagination, de la pure invention ne parle pas moins du réel que le document, c'est aussi un document sur le réel — parce que cela ne vient jamais comme ça, en l'air, c'est toujours enraciné, cela vient du fond de soi. Nous ne sommes pas des êtres abstraits, nous sommes en relation... Il y a des fictions qui portent un témoignage sur une époque, une situation qui est aussi valable, fort, humain, autant utilisable par la connaissance que des documents ou des documentaires.

Les hommes témoignent de ce qu'ils sont, de leur histoire, du moment où ils sont dans leur histoire, aussi bien par la production imaginaire que par la production pratique et factuelle. Regarder et connaître cet imaginaire, l'entendre, y contribuer, en produire, c'est aussi une façon d'être absolument inscrit dans le réel. C'est pourquoi je trouve que ce débat entre cinéma de document et cinéma de fiction, dans la mesure où le cinéma est un art et où les problèmes se posent en temps que formes — comme dans tout art — est un faux débat. Le seul vrai débat concerne les registres formels, les conventions, les courants esthétiques, et non pas ce qui est charrié par le contenu profond, ce qui se passe. Il n'y a pas moins charge d'âme, pas moins de rapport à la vérité de la vie et des êtres dans une fiction que dans un documentaire qui nous fait percevoir l'intériorité de certains êtres saisis dans la vie.

N'y a-t-il pas une espèce de croisement? Si on fait un documentaire, il faut qu'il puisse faire passer tout autant...?

...tout autant de ce que la fiction fait profession de faire passer. Ce qui est magnifique par exemple dans les films de Pierre Perrault, c'est combien les personnages qu'il met en jeu — personnages qu'il va chercher dans la vie — acquièrent un statut de per-

sonnages de fiction, parce qu'à la fois ils s'«archétypisent» et ils font passer une charge d'âme, de sensible, qui est celle après laquelle courent tous les inventeurs de fiction.

*Vous venez de préciser comment dans des films aussi différents que *Pierre et Paul* et *Rude journée pour la reine*, des choses viennent de votre passé, de votre roman familial, mais vous disiez aussi que «la mémoire travaille»...*

Oui, c'est un mot que j'emprunte à la psychana-

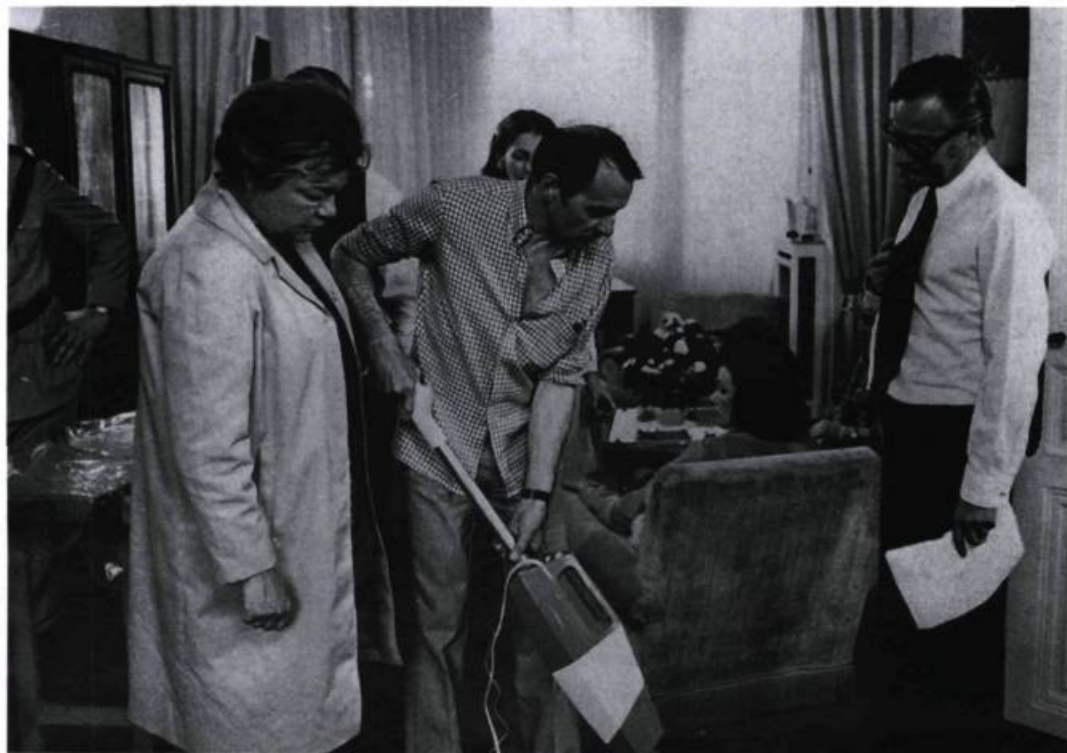
lyse, où on parle du travail du rêve. Il y a un travail de la mémoire: elle est l'instrument qui garde en suspens des faits vrais, et en même temps elle les transforme, les agence comme le rêve agence des choses vraies. Elle les simplifie, les théâtralise. On ne raconte pas un souvenir d'enfance de la même façon à trente ans et à cinquante, il se transforme avec le temps et avec la connaissance qu'on a de soi-même, ce qu'on a appris de la vie. Au fur et à mesure qu'on évolue en ce qui concerne l'expérience acquise (je ne cherche pas à introduire une idée de progrès), la manière dont on raconte ses souvenirs évolue forcément, puisque s'ils sont là, inscrits dans la mémoire, en même temps les raconter c'est les réagencer chaque fois. Ce travail de la mémoire qui se transforme avec le temps est ce en quoi et ce par quoi le présent, le réel se réapproprient; c'est la charge du présent dans la réappropriation du passé.

À l'origine de *Retour à Marseille*, il y avait le désir de raconter plus directement l'histoire des miens. Dans le scénario que j'avais écrit au départ, Michel Bertini revenait à Marseille, retrouvait sa famille; un de ses neveux dérobait sa voiture, Michel se mettait à sa recherche, et cette recherche devenait celle de son passé. Mais quand j'ai fait lire le scénario à Jeannine Peyre (la femme de Jacques Debary, qui est institutrice) — il faut dire que j'aime travailler un scénario avec une autre personne, pour qu'il y ait discussion, débat — elle a trouvé que cet homme devait avoir une raison plus sérieuse pour se lancer ainsi à la poursuite de sa voiture, qu'autrement il attendrait tout simplement que le neveu la ramène, que dans la vie, etc... Je me suis laissé convaincre, et c'est ainsi que s'est ajoutée l'histoire des fausses factures que Bertini a accepté de faire passer en France, qu'il a laissées dans sa voiture... mais cela alourdit le film.

D'autre part, le personnage devait avoir quelque chose de moi, mais je n'ai pas pu faire jouer à Raf Vallone ce que je voulais, et il est devenu complètement opaque.

Ce que j'aime dans *Retour à Marseille*, ce sont les plans de Marseille, justement, et les scènes avec l'oncle, le clair-obscur de ces scènes-là. Je voulais retrouver, dans un cadre contemporain, la lumière que Nurith Aviv m'avait donnée pour *Moi, Pierre Rivière*...

RENÉ ALLIO



Tournage de *Rude journée pour la reine* (1973).

Retour à Marseille (1979).



J'ai finalement fait avec *L'heure exquise* ce que je voulais faire avec *Retour à Marseille*: montrer une bonne fois que je n'étais pas un intellectuel de gauche qui «se penchait sur» les milieux populaires, et raconter directement les histoires de ma famille, pour ensuite pouvoir raconter des histoires inventées.

Matelot 512, c'est ça?

C'est ça et ce n'est pas tout à fait ça. C'est en effet une histoire inventée, mais inventée surtout par Émile Guinde, qui avait écrit le manuscrit. Pour moi, le travail a surtout été dans l'ordre formel et a consisté à prendre le registre qui, dans *Rude journée pour la reine*, était celui de l'imaginaire populaire, et à le traiter au premier degré. Essayer de me faire moi-même le facteur Cheval ou le douanier Rousseau pour faire le film comme eux l'auraient fait et comme l'avait écrit et illustré Émile Guinde dans son manuscrit. Je ne dis pas que c'est un exercice de style, parce qu'en même temps le film raconte

une histoire d'amour, avec ses péripéties et renvoie complètement à un moment dans l'imaginaire français: le rapport à l'espace colonial, les amours partagées entre le devoir et la passion, entre la femme qui fait tout perdre et la femme qui fait tout gagner, ce vieux débat... macho d'ailleurs, qui fonctionne très bien dans cette histoire. En même temps c'est le film dans lequel, sur le plan formel, j'ai fait un travail qui, je crois, dépasse le registre du témoignage sur le réel... J'assume qui je suis, d'où je viens, tout simplement. *Matelot 512*, c'est aussi un peu une façon de faire un tour du côté de l'écriture filmique quand elle ne paie aucun tribut au réel, et de me l'approprier. Il n'y a plus de réel, il est derrière ce qui a motivé l'invention de cet imaginaire populaire, mais dans les représentations plus rien n'est vrai, sinon les situations de base, l'amour, le désir, les aventures, les meurtres, les accusations de crime, les explosions de bateaux, l'engagement dans la légion étrangère, plein de choses qui renvoient à une vie vraie du peuple, mais qui...

* À la Cinémathèque québécoise, au cours de la rétrospective qui eut lieu en 1985, Allio, répondant à une question de Patrick Straram sur son activité au théâtre, raconte:

«Je suis ou j'étais d'abord peintre; à mes débuts, je peignais dans un style plus ou moins expressionniste, un peu comme Kokoschka, puis j'ai découvert les lavis de Rembrandt, j'ai comme lui peint avec un roseau et rejoint ainsi quelque peu l'art extrême-oriental. En même temps, je faisais des décors de théâtre pour une compagnie d'amateurs à Marseille, mais strictement dans un but alimentaire; cette compagnie a gagné le concours des jeunes compagnies. Alors, je suis monté à Paris, pour réussir, et en effet, j'ai réussi, j'ai travaillé pour les théâtres d'avant-garde qui montaient alors Adamov, Ionesco, Beckett, et à l'étranger, en Angleterre, au Danemark; en même temps, comme peintre, j'ai commencé à trouver ma manière et à être reconnu. Cependant, la venue en France du Berliner Ensemble, en 1954, et le théâtre de Brecht, m'ont fait découvrir des possibilités différentes du théâtre; en même temps, si la guerre d'Indochine était terminée, la guerre d'Algérie commençait. Je me suis aperçu que j'avais envie de DIRE des choses et plus seulement d'exprimer des sensations et des émotions, et que lorsqu'on veut dire des choses, la peinture n'est pas un médium très satisfaisant — parce que dire fait intervenir le temps, se déroule dans le temps. À ce moment j'ai fait des peintures devant lesquelles le spectateur devait se déplacer, j'ai fait aussi, pour *Les âmes mortes* de Gogol au Théâtre de Villeurbanne, une série de dessins qui sont devenus un film d'animation qui servait de prologue au spectacle. Puis j'ai eu l'occasion de réaliser un court métrage d'une série de cinq confiés à des hommes de théâtre; Claude Berri, le producteur s'attendait sans doute à ce que je fasse un film d'animation de peintures, mais en quelques jours j'avais écrit le scénario d'un film de fiction avec personnages qui allait devenir *La meule*. Ensuite, les éditions de l'Arche m'ont commandé une couverture pour les *Histoires d'almanach* de Brecht; j'ai lu le livre, découvert *La vieille dame indigne* et commencé la rédaction d'un scénario. J'ai transposé l'histoire de l'Allemagne à Marseille et je l'ai nourrie — elle fait une page dans *Histoires d'almanach* — d'éléments empruntés à mon histoire familiale...Malgré tout, à ce moment-là, je me considérais comme un peintre, un homme de théâtre, un cinéaste français, c'est-à-dire parisien! C'est seulement petit à petit que ma prise de conscience sociale et politique m'a amené à réfléchir sur le fait que j'étais petit-fils d'immigré, et que c'était une bonne raison pour réfléchir sur le passé, sur l'Histoire...Mais je ne me suis aperçu qu'après coup que tous mes films racontaient une histoire de transgression, l'histoire de gens qui se révoltaient contre la norme.

...qui en même temps sont des stéréotypes...

...qui sont des stéréotypes. C'est le film avec lequel je fais un tour du côté du cinéma quand on ne cherche pas à le rendre vrai! Je cherche à faire fonctionner le film avec l'effet de narration, mais pas du tout avec l'effet de véracité: il y a des décors quand il y a besoin de décors, quand il n'y en a pas besoin, il n'y en a pas; il y a des collages, des mélanges, et une esthétique qui unifie tout cela, celle de la mise en scène, du cadre, avec la couleur et l'image. Mais on voit que les maquettes sont vraiment des maquettes, les décors de vrais décors, des stéréotypes, et les péripéties sont typiques de ce romanesque-là et sont données pour telles. Tout le film est comme ça... il y a des ciels peints par exemple.

Ce film-là reprend plutôt des éléments de *Rude journée pour la reine*?

Oui, sauf que c'est comme si dans *Rude journée...* on prenait un des registres rêvés et qu'on s'y tenait, qu'on le traitait au premier degré. C'est un film qui dans la forme se démarque radicalement de ce qu'il est con-

venu de faire aujourd'hui au cinéma, dans le rapport au réel, au naturalisme justement; la revendication de «c'est-comme-dans-la-vie». Eh bien! là, ce n'est pas comme dans la vie!

Pensez-vous que la couleur, et son utilisation qui va maintenant de soi, a renforcé cette impression de véracité?

En général, tous les progrès techniques au cinéma ont coïncidé avec un retour au naturel. Au temps du cinéma muet,

le cinéma a mis vingt-cinq ou trente ans à élaborer un langage qui lui soit propre. Les films de la dernière période du muet atteignaient une autonomie, une spécificité, une sublimité de l'écriture par le film absolument étonnantes, complètement poétiques. C'était un art qui ne devait rien au réalisme, puisqu'on rendait compte des bruits, du son, sans les avoir; c'était vraiment le comble de l'art! Puis le parlant arrive et amène la revendication du comme-dans-la-vie, et le cinéma met encore vingt-cinq ans à reconquérir une liberté d'écriture, d'allure: un registre poétique en somme. Là-dessus, pan!, la couleur arrive et elle arrive à la fois comme un effet de spectacle et un effet de véracité, de vrai-comme-la-vie. Encore qu'assez vite, aux débuts de la couleur, dans les années cinquante, le cinéma hollywoodien, le cinéma de studio ait donné des films où le traitement de la couleur était sublime, où on reconnaissait déjà un absolu du registre artistique...

J'ai fait *La vieille dame indigne* (1965) en noir et blanc, mais je me souviens que déjà on n'allait plus pouvoir faire de films en noir et blanc parce qu'on n'arriverait plus à les financer, ils se vendraient moins bien. Et après, je n'ai plus tourné qu'en couleur; mais le registre du noir et blanc demeurait encore le registre de la vérité historique, dans la mesure où à l'époque les actualités et la télévision étaient encore en noir et blanc. Je me souviens d'un débat aux *Cahiers du cinéma* où nous avons parlé de la couleur et du noir et blanc et je disais: «Le jour où on verra la guerre en couleur aux actualités et à la télé, le noir et blanc deviendra ce qu'il est vraiment, alors qu'aujourd'hui nous le percevons comme un gage de réalité. Il redeviendra quelque chose d'abstrait, de complètement artistique.» C'est ce qui est en train d'arriver: la guerre du Viêt-nam, on l'a vue en couleur, les documents, les journaux parlés sont en couleur et le noir et blanc redevient ce qu'il était au cinéma, il reconquiert ce qui est propre à l'art, c'est-à-dire l'absolu d'un parti pris, d'un arbitraire.

Mais l'évolution du cinéma ne s'est toutefois pas faite dans le sens d'une remontée vers un registre artistique original. Une revendication de véracité, de naturel, de ressemblance avec la vie fonctionne



René Allio dirige les comédiens d'*Un médecin des lumières* tourné pour la télévision (1988).

toujours dans le cinéma en couleur, y compris dans sa dramaturgie, et aujourd'hui la grande majorité des films fonctionne sur l'effet de vérité: les dialogues doivent avoir l'air vrais, ne pas avoir l'air écrits, la mise en scène ne doit pas se sentir, les décors ne pas être des décors, etc. On ne veut pas risquer de faire sentir que tout cela est convenu, que la caméra est là, que c'est de la fabrication, c'est-à-dire de l'art. Que le vrai n'est pas vrai et que c'est comme ça qu'on en parle le mieux, du vrai. Dans les films naturalistes, le vrai est dans l'image, mais il n'est jamais dans les scénarios, et jamais dans le film!

Et les films de tous les pays commencent à se ressembler.

Oui, il y a une normalisation des formes qui s'opère à travers le système d'exploitation, de distribution, la circulation des films comme une marchandise. Ils ont toujours été une marchandise qui circule, mais ce caractère s'affirme encore davantage, le côté spectaculaire prend les devants et le public qui pouvait être demandeur, être le partenaire des films indépendants, c'est-à-dire d'un secteur du cinéma où il se faisait des choses qui ne ressemblaient pas aux autres, ce public diminue, diminue... La demande de celui qui fréquente majoritairement les salles n'est pas celle-là. Donc, nous vivons une période assez cruciale de l'évolution des formes cinématographiques. Je ne suis pas pessimiste pour autant. Lorsque nous percevons les changements dans leur négativité, cette négativité nous masque probablement ce qu'ils ont de positif. Nous assisterons à la multiplication des images télévisuelles, et la vidéo, qui est en train de faire une montée en régime, jouera un rôle très important dans l'écriture filmique... ■

1. Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma*, n° 491, mai 1995.

2. Des extraits de cet entretien ont été publiés dans *Format Cinéma*, n° 43, 15 juin 1985.