

Entretien avec René Allio

Léo Bonneville

Numéro 58, octobre 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51566ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1969). Entretien avec René Allio. *Séquences*, (58), 61–67.



entretien avec **RENÉ ALLIO**

Au printemps, René Allio est venu présenter, en première mondiale, son film **Pierre et Paul** à Montréal. Avant son départ, nous l'avons interrogé, non pas sur son dernier film, mais plutôt sur sa conception du cinéma et sur le sens de son travail. C'était le 12 avril 1969.

L.B.

L.B. — *Comment concevez-vous le cinéma? A-t-il un lien avec la peinture et l'art dramatique que vous pratiquez?*

R.A. — Je crois que tous les modes d'expression ont des liens entre eux à des niveaux superficiels et extérieurs. A des niveaux pro-

fonds, toutes les formes d'expression dites artistiques sont, en définitive, des tentatives d'élaborer des modes de communication qui cherchent à élargir les modes de communications conventionnels du langage.

L.B. — *Est-ce que le cinéma vous permet de dire plus que la peinture et l'art dramatique ?*

R.A. — Oui. J'étais un peintre qui peignait de moins en moins et qui avait besoin de plus en plus d'avoir recours au discours et qui espérait la durée du récit. Mais ce n'est pas cette démarche qui m'a séduit. C'est plutôt une critique de la peinture par rapport au cinéma. C'est une critique de moi, peintre, par rapport au cinéaste. Alors j'ai eu besoin de passer au cinéma. On peut également imaginer un cinéaste qui, pour des raisons semblables aux miennes, quitterait le cinéma pour passer à la peinture.

L.B. — *Comme Chardin en peinture, vous semblez fort attentif aux objets. Quel serait, dans vos films, le rôle des objets ?*

R.A. — Les objets qui composent notre environnement immédiat font partie de l'espèce humaine, disons de l'espèce faite par l'homme pour l'homme. On peut difficilement décrire pleinement l'homme en situation dans l'univers des choses sans décrire sa relation aux choses qui

sont venues de lui et qui sont faites par lui. Les choses environnantes appartiennent à l'espace géologique et à la durée géologique alors que les objets humains appartiennent à l'histoire de l'homme en tant que l'homme change la nature.

L.B. — *Est-ce que le nouveau roman vous a influencé ?*

R.A. — Pas trop, je dois dire. J'aime bien la façon dont il est rendu compte de l'univers environnant dans le nouveau roman. J'ai le sentiment que cette façon de regarder se referme sur elle-même et se limite à elle-même.

L.B. — *Chez vous, au contraire, on sent une grande préoccupation pour les personnages.*

R.A. — Ainsi qu'un effort de compréhension de nous-mêmes, de nos relations avec les autres et de nos relations avec les choses de l'univers.

L.B. — *Vous semblez justement préoccupé par les problèmes d'espace et de temps. Comment arrivez-vous à les résoudre ?*

R.A. — Je ne suis pas sûr que l'espace théâtral et l'espace filmique soient fondamentalement différents. Le film, à partir d'une trouée dans l'espace vrai, à partir de fragments d'espace enregistré ou de personnages ou d'objets en situation dans cet espace, recompose, par la mise en relation de

ces différents fragments d'enregistrement d'espace, un espace propre au film qui, en même temps, renvoie à l'espace réel, celui de la nature de l'histoire qui est en même temps un espace imaginaire et imaginé. Il y a un espace propre à chaque film bien que chaque film renvoie à la même réalité. Il y a un espace propre à chaque film qui s'élabore avec de grandes différences dans l'esprit de chaque spectateur. Il y a même des variantes pour chacun de ceux qui voient le même film.

L.B. — *Dans vos films, vous semblez apporter une attention particulière à la durée.*

R.A. — Oui, dans la mesure où cela ne signifie pas que je sois fermé à la façon dont, ces cinquante dernières années, la science, l'art, la fiction ont entrepris une espèce d'exploration de la notion de durée. Le souci de la durée s'est traduit par des démarches artistiques dont certaines ne sont restées qu'à l'état de recherche tandis que d'autres, je pense à Joyce en particulier, ont d'emblée atteint la plus parfaite plénitude d'une démarche pour trouver son achèvement. Si je ne donne pas libre cours à ce souci formel et esthétique, c'est que, par mes films, je veux m'adresser au plus grand nombre de personnes possible.

Bien entendu, la durée que j'adopte est également une convention.

L.B. — *Quelle est votre conception de l'acteur dans les films ?*

R.A. — On dit quelquefois que je préfère les acteurs aux non-acteurs. Pas le moins du monde. Au cinéma, comme dans toutes les autres disciplines, on est conditionné par les données économiques et objectives. Je pense que si je pouvais travailler plus longtemps, je prendrais des non-acteurs. Dans *Pierre et Paul*, c'est peut-être celui de mes trois films où il y a le plus de non-acteurs. Même des personnages qui jouent des rôles épisodiques mais importants sont des non-acteurs.

L.B. — *Quelle est votre situation par rapport à vos acteurs. Les conditionnez-vous beaucoup ?*

La vieille Dame indigne, de René Allio



R.A. — C'est une situation de complicité. Bien entendu, durant un tournage, le réalisateur connaît plus de choses sur ce que l'acteur est en train de faire que l'acteur lui-même. Ça ne veut pas dire que le réalisateur est amené à voiler à l'acteur certaines données. J'aimerais bien pouvoir travailler dans des conditions qui feraient qu'un acteur qui joue un quart d'heure en sache autant sur le film que l'acteur principal qui est pendant une heure et demie sur l'image. On travaille *hic et nunc* quand il s'agit de faire un film. Il faut faire arriver les personnages à une existence historique. C'est un travail à accomplir et, en même temps, il faut savoir qu'on fait des films aujourd'hui.

L.B. — *Mais est-ce qu'un acteur vous crée plus de soucis qu'un non-acteur ?*

R.A. — Non. Il y a toujours le métier. Le métier, c'est souvent, pour les acteurs, un refuge où ils se protègent quand leur situation est confortable, soit qu'il y ait une relation pleinement épanouie avec le rôle ou que le réalisateur n'ait rien à faire pour les mettre dans cette relation-là, soit qu'ils se sentent mal entourés ou mal compris. A ce moment-là, le métier devient une espèce de carapace-refuge dans laquelle ils se protègent. En conséquence, le métier joue alors le rôle

que remplit n'importe quel ensemble technique pour quelque discipline que ce soit : menuisier, forgeron, boulanger . . . qui devient un moyen de prendre prise sur la réalité. La réalité d'un tournage, c'est faire arriver des choses devant une caméra pour rendre compte d'un ensemble de sensations, d'émotions, de réflexions que le réalisateur sent le besoin de communiquer collectivement.

L.B. — *Et dans cette relation avec l'acteur, quelle est votre part des dialogues ? Ils me semblent très réduits dans vos films.*

R.A. — J'écris mes dialogues à l'avance. Ils sont évidemment plus étendus que ceux qu'on entend dans mes films. C'est normal puisque le travail littéraire accompli avant le tournage n'est qu'une approche, une première façon d'appréhender la réalité à exprimer, c'est-à-dire en se servant d'une autre discipline artistique pour des raisons empiriques car il s'agit de raconter un peu à l'avance ce qu'on veut tenter de faire. Alors on est amené à donner plus de place à ce mode d'expression qu'est la littérature. C'est au tournage qu'il ne faut pas se laisser piéger. Si, au tournage, on se contente de reproduire ce qu'on a conçu en termes littéraires, alors on a le cinéma à scénario, le cinéma théâtre. Le moment "créatif" s'est figé dans la com-

position du scénario et le tournage n'est plus vraiment le moment "créatif". Il devient le temps où l'on recopie en d'autres termes ce qu'on a écrit. Au contraire, si au moment du tournage, on quitte le texte un peu comme les glissières de bois sur lesquelles on lance les bateaux à la mer et que les morceaux de bois volent de tous côtés, alors c'est vraiment le tournage qui est créateur. Ce travail propre au film devient une élaboration, une critique de ce qui a été pensé en termes de littérature. Alors on s'aperçoit que le personnage n'a plus à dire ceci ou cela. On en arrive à réduire les dialogues. Mon travail de montage consiste à des réductions par rapport à ce qui avait été écrit au moment du scénario.

L.B. — *Vos films sont centrés sur*

des personnages assez caractéristiques. Est-ce qu'en écrivant votre scénario, vous partez de vos personnages ou d'un cadre ou d'un milieu ?

R.A. — Un petit peu tout à la fois. Le milieu d'où je pars, c'est le milieu petit bourgeois que je connais et dans lequel d'ailleurs se trouvent exprimés beaucoup des contradictions et des conflits de notre société. On peut voir affleurer, en transcription de comportements psychologiques et physiques, toutes sortes de contradictions qui renvoient à des conflits latents qu'on rencontre dans notre société actuelle. C'est un milieu qui me paraît assez exemplaire. Je parle à la fois de sentiments que j'ai éprouvés et de réflexions que j'ai faites. Tous mes films et tous mes

L'Une et l'autre, de René Allio



personnages sont des élaborations à partir de personnages que j'ai connus bien que composés de différents types. Je n'ai pas le temps d'inventer tous mes personnages ; je ne les ai jamais inventés.

L.B. — *Dans chacun de vos films, il y a une sorte de transformation du personnage central : soit l'épanouissement comme pour la Vieille Dame indigne ou une destruction comme pour Pierre et Paul. Au départ, avez-vous une préoccupation de l'homme aliéné par la société ?*

R.A. — Oui, il y a une préoccupation du fait que le changement est un des fondements de toute vie, de toute vie en société. L'homme est là pour changer et pour comprendre pourquoi il change et pourquoi le monde doit changer. Le moment où a lieu la prise de conscience des relations avec le monde qui change ou avec les changements nécessaires en soi ou dans le monde, c'est un moment qui confronte, à mon avis, les individus à toutes les dimensions possibles. C'est aussi bien la dimension personnelle qui serait justifiable d'une analyse psycho-freudienne que la dimension historique au milieu de la société qui serait alors justifiable d'une analyse politique et sociologique. Les conflits qu'a explorés Freud ou les conflits qu'a explicités Marx trouvent les plus

grandes répercussions en termes les plus banaux et les plus terribles au niveau des individus dans certains moments conflictuels de la vie des individus.

L.B. — *Il semble qu'il y a trois personnes qui ont eu une influence sur vos oeuvres : Brecht, Tchekhov et Von Stroheim. Voulez-vous dire en quoi ces trois personnes vous ont aidé ?*

R.A. — J'ai connu le théâtre de Brecht par mon travail de décorateur. C'était chez Planchon. Je dois dire que c'est à travers la lecture des oeuvres et surtout des écrits critiques de Brecht que j'ai été amené à réfléchir sur mon travail, sur ma situation. Réflexion qui a contribué à mes prises de conscience qui justement m'ont amené à quitter la peinture pour le cinéma. Tchekhov, pour moi, c'est l'homme qui a su parler d'une manière très sensible, avec beaucoup d'amitié et de tendresse, de ces moments de la vie où tout est banal, où rien n'a l'air d'arriver, où rien ne semble durer. Or, sous ces moments, sous ces petits gestes, sous ces situations, sommeillent toutes les contradictions, toutes les tempêtes accumulées, toutes les forces prêtes à faire éclater les contradictions et les conflits. Il me semble que c'est une façon des plus efficaces de renvoyer à des conflits que de montrer le niveau des choses paisibles.

Quant à Eric von Stroheim, j'ai surtout vu *Les Rapaces* qui a les vertus du cinéma de son époque : impudente tranquillité d'une oeuvre totalement théâtrale en même temps que très cinématographique. Ce film qui m'avait fort frappé appartient à l'Age d'or du cinéma. En ce temps-là, on pouvait présenter les conflits de la vie des hommes en termes assez fortement simplifiés, un peu comme on les présente encore dans des opéras. Ce genre de relation du cinéma avec le spectateur a changé et l'on ne se sert plus de cette simplification théâtrale des conflits pour raconter des histoires aliénantes.

L.B. — *Vous avez déjà dit que vous cherchiez à inquiéter le spectateur. Pourquoi ?*

R.A. — Je cherche à inquiéter parce que, moi, je suis inquiet. Quand je dis cela, il ne faut pas croire

que je m'attribue un certain rôle. Je fais des films pour mieux comprendre le monde et j'ai le sentiment que je le comprends mieux quand je cherche à comprendre en même temps que je communique avec les autres.

L.B. — *Parlez de votre prochain film.*

R.A. — C'est difficile d'en parler parce qu'il est à l'état embryonnaire. Dans ce prochain film, je parlerai de mes souvenirs de vacances d'enfant dans la Lozère, des lectures de la Bible. Puis, j'évoquerai les prises de conscience que j'ai connues depuis cette période lointaine. La nature sera là. Et les vieux et les jeunes dans ce "pays" de Lozère. Il ne s'agira pas pour moi de faire une exégèse de la vie. Les rapports de Saül et David me serviront dans cette nouvelle recherche.

Pierre
et
Paul,
de
René
Allio

