René Allio, cinéaste de la lumière

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2030>

DOI : 10.4000/doublejeu.2030

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 53-60

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « René Allio, cinéaste de la lumière », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 10 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2030> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2030>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

RENÉ ALLIO, CINÉASTE DE LA LUMIÈRE

C'est donc ça que je n'ai pas supporté. Cet abandon du plaisir de peindre...

René Allio

Allio lui-même, dans les entretiens qu'il accordait à la presse, parlait plus de Chardin que de Brecht.

Guy Gauthier

LA MUTATION ULTIME

À l'origine, il y a la lumière. Celle d'abord que le cinéaste imprime aux choses en peintre qu'il a été puis qu'il a cessé d'être pour devenir cinéaste précisément. Cette lumière enfouie – au même titre que sa peinture – sous des couches de rationalités successives dont le marxisme tient lieu de philosophie de fond et le brechtisme de symptôme épidermique, René Allio s'efforce de la faire resurgir. Contre lui-même d'abord et contre ses exégètes. C'est ainsi qu'à propos du nom de Brecht évoqué par son interprète de *Rude journée pour la reine*, Simone Signoret, le cinéaste note dans ses *Carnets* :

Me voilà encore une fois affublé de vieilles étiquettes. Cela commence à m'exaspérer. C'est des Le Nain et des Chardin, peintres très français que je viens, moi cinéaste très français¹.

De ce « sur-moi » dont le brechtisme tient lieu pour René Allio, on trouve ainsi trace toute sa filmographie durant, dans son exigence constante de

1. R. Allio, *Carnets*, Paris, Lieu commun, 1991, p. 196.

l'Histoire, dans sa quête réitérée du sens et dans son obsession du « contenu » au détriment de « l'écriture ».

La leçon d'écriture, c'est auprès des cinéastes qu'il la trouvera, presque à son corps défendant, parallèlement à son retour / recours à la référence picturale :

Qu'il m'ait fallu six ou sept films pour le comprendre, quand Godard ou Hitchcock, ou Ozu ou Kurosawa me le mettaient sous le nez. Voilà qui en dit long sur mes obnubilations pour le « sujet » et le « contenu ». Je le savais pourtant. Comme peintre, je l'avais appris².

Pas un film, dès lors, qui ne témoigne de cette volonté de se défaire de références encombrantes qui inhibent la démarche du créateur au point que chaque échec est imputable, à ses yeux, à ces garde-fous qu'inconsciemment il instaure entre la réalité et sa représentation, entre ses films et le public, entre la signification et l'émotion. Que le critique Jean-Louis Bory accueille avec bienveillance le film *Pierre Rivière* et René Allio lui reproche aussitôt de n'en parler

qu'en des termes d'intelligence, de désir de comprendre, d'expliquer. Il n'y voit que froide raison, là où je n'ai agi que par désir et par amour³.

Lorsque lui-même évoque, peu après, le film de Georges Rouquier *Farrebique* c'est pour en dire l'émotion qu'il reçoit : « Aucune thèse, aucune arrière-pensée, aucun arrière-dit »⁴. À l'inverse le nom de Brecht fait office de repoussoir :

[...] j'ai parcouru les dernières distances qui me faisaient achever la mutation commencée avec *Rude journée pour la reine* continuée avec *Pierre Rivière*, à travers laquelle j'ai quitté le dernier père, le néo-père je dirais – je parle de Brecht – et les doctrines qui nourrissaient, avec lui, le sur-moi⁵.

ÉCRIRE / PEINDRE

Une femme penchée à la fenêtre, vue de dos [...] David Friedrich
[...]

2. *Carnets*, p. 175.

3. *Ibid.*, p. 59.

4. *Ibid.*, p. 62.

5. *Ibid.*, p. 84.

Pour nos costumes : Greuze
 Et pour décors maison MDC Chardin
 [...]

 Et pour les paysages :
 Watteau
 Hubert Robert (les clairs de lune)
 Gainsborough [...] ⁶

La peinture, et plus encore la lumière comme recours contre le sens, le dogme, comme réponse à la stérilité créatrice. La lumière, celle que le siècle du même nom allait découvrir.

La lumière mais aussi l'écriture, la forme, la ligne, le dessin, le portrait, le paysage, la nature, constituent autant d'antidotes à la volonté discursive :

Cet abandon du plaisir de peindre, ce besoin de « dire » (est-ce que le plaisir se dit ? ou doit-il se communiquer dans l'expression et dans l'exécution ?), d'expliquer, de produire du *sens*, de faire *des choses qui aient du sens*⁷, ce n'était pas autre chose qu'une régression⁸...

Il n'y a nulle tentation de type formaliste dans cet aveu ; on peut y voir à l'inverse la prise en compte par le cinéaste du désir, de l'émotion. Du désir de celui qui saisit la nature et la recompose et de l'émotion pour celui qui contemple le tableau ainsi restitué.

Le sens est dans les choses elles-mêmes, il suffit de regarder. Le regard, ce maître mot de René Allio, qui à la fois comprend et compose. C'est par le regard que le sens doit advenir ; il ne doit pas être inféodé à l'intellect. Aux idées, il entend opposer la nature comme à l'intellect le corps. Telle est la leçon de choses que lui procure la contemplation des paysages au terme de son introspection :

Que la nature est belle, nom de Dieu ! que la nature est belle ! Et qu'est-ce que je fais dans ce train, quand je devrais marcher sur la terre, là-dehors, le long d'un de ces champs bordé par un bois. C'est ça, c'est ça le principal ! l'essentiel ! le corps !, le corps ! le corps ! comprendras-tu, ça, à la fin, connard ! Autrement que dans ces pages de ton carnet ? Mais avec tes jambes, ta poitrine qui respire, tes yeux⁹.

6. René Allio, Indications pour *Pierre Rivière*. Indications rapportées par Priska Morrissey dans son ouvrage *Historiens et Cinéastes. Rencontre de deux écritures*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2004, p. 139.

7. C'est l'auteur qui souligne.

8. *Carnets*, p. 140.

9. *Ibid.*, p. 138.

Comment ne pas voir dans cette auto-exhortation, à titre programmatif, le cahier des charges du *Médecin des Lumières*? Ces notes, en effet, succèdent aux différents constats d'échec de ses films (et notamment du dernier en date *Retour à Marseille*) et précèdent tout juste la mise en chantier de cette nouvelle fiction dont le projet date de 1979 et pour lequel la diffusion télévisée n'interviendra qu'en décembre 1988¹⁰.

Les idées, pourtant, ne manquent pas dans ce récit d'un médecin des épidémies nommé par l'Académie royale de médecine récemment créée (1775) par Turgot (« Un médecin, cher ami, c'est quelque chose de nouveau » lancera l'un des invités du comte dont la perplexité masque mal la réprobation : « Vous êtes parmi nous comme un reproche vivant. Vous nous faites sentir à quel point vous nous trouvez vieux »). Le film n'en fait pas mystère : c'est bien de l'affrontement entre conservatisme et progressisme qu'il s'agit. Étant entendu que l'histoire a déjà tranché en faveur des Lumières, le risque existait pour le cinéaste de verser dans le travers que Chateaubriand reprochait à la réécriture de l'histoire qu'effectuait Napoléon dans ses *Mémoires*, « en s'amusant à bâtir avec un passé si réel l'avenir fabuleux qu'il voulait qu'on crût »¹¹.

Il n'est pas jusqu'à la mise en relation, dès la première partie du film, de deux séquences d'accouchement qui ne donnerait raison aux détracteurs d'un René Allio « dogmatique » tant l'opposition entre l'ancienne méthode forcément « rétrograde », pratiquée par une horde de femmes superstitieuses et la nouvelle manière « douce » prônée par le médecin des Lumières semble régie par une volonté démonstrative... si le dilemme n'était réglé en termes d'ombre et de lumière.

La compréhension de ces deux séquences est certes univoque mais c'est, avant tout, à la composition des deux tableaux que le cinéaste s'est attaché, en bon peintre qu'il est. Le premier accouchement se déroule dans une salle à manger sombre, éclairée par les seules lueurs des flammes venues de l'âtre, près duquel la parturiente est allongée, à même le sol.

Cette vision quasi infernale de la lumière des flammes sur les corps contraste avec celle où le médecin procède à un accouchement « en pleine lumière », composant ainsi un tableau à la « flamande ». Outre l'entrée de la lumière solaire par l'une des fenêtres, le cinéaste a disposé ses protagonistes latéralement – et non frontalement – à la lumière. Le médecin donne des consignes précises et la douceur des relations humaines préside à la naissance, loin des cris et de l'hystérie de la vision infernale précédente.

10. Pour le récit des tribulations du *Médecin*, se reporter à l'article de G. Gauthier, « René Allio. Un médecin des Lumières », *Revue du cinéma*, n° 447, mars 1989.

11. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Le Livre de Poche, 1951, vol. 2, p. 69.

De la même manière qu'il oppose ici Goya à Le Nain, le critique Guy Gauthier note combien cette vision cauchemardesque contraste avec la séquence diurne qui précède des aristocrates et de leurs invités au château aussi bien qu'avec celle qui succède « du village en pleine lumière, retour à une vie paisible et agreste »¹².

Greuze, tout autant que de La Tour ou Chardin, ces peintres du réalisme intérieur, ne sauraient mieux exprimer la recherche, menée par Allio, d'autres voies que celles de la seule raison. Il s'agit d'administrer la preuve que le siècle des Lumières apporte le progrès ? Qu'à cela ne tienne : c'est à la lumière que le cinéaste en confie le soin ; à la lumière et à la vie qu'elle illumine de ses feux. La représentation n'a plus, dès lors, besoin de forcer le trait. Foin du naturalisme ainsi que du didactisme, ces deux mamelles du marxisme en matière artistique.

Reste encore à se défier du formalisme voire du maniérisme. La première réplique de René Allio, c'est à Guy Gauthier que nous en empruntons la formulation :

Il ne faudrait pas en conclure imprudemment que l'opposition lumière-ténèbres va organiser le film. Il y aura, au cours de l'épidémie, de la mort et de la souffrance en pleine lumière¹³.

Sa seconde réponse réside dans la lumière qui anime la représentation et non dans le tableau qui en figerait le sens (« C'est comme dans un tableau » – poursuit le critique – « mais ce n'est pas un tableau »). Question de mouvement et question de distance. C'est le mouvement qui crée l'espace et sa proximité qui révèle la vie au spectateur.

À quelle distance peut-on voir les choses – se demande Jean Jourdheuil – Quelle est la bonne distance ? De près jusqu'à les toucher : Marseille de *Transit*. De loin, comme s'il humait l'atmosphère : les Cévennes des *Camisards*¹⁴.

La réponse de René Allio pourrait être la suivante :

Je veux dire que dans le film, les objets jouent le même rôle que dans la peinture de Chardin : ils servent à renvoyer à la vie [...]. Bien que je sois peintre, je n'ai jamais été capable de penser picturalement l'espace d'un film¹⁵.

12. G. Gauthier, *Les Chemins de René Allio*, Paris, Éditions du Cerf (7^e Art), 1993, p. 208.

13. *Ibid.*, p. 210.

14. *Ibid.*, p. 80.

15. *Carnets*, p. 47.

Il abolit ainsi la distance que tableau aussi bien au sens pictural que théâtral impose à la représentation (rendre présent plutôt que représenter semble revendiquer le cinéaste). On ne peut s'empêcher de penser que par la même, il répudie ce qu'il peut y avoir de connotations brechtiennes dans cette question de la mise à distance ainsi que la sacro-sainte opposition « idéaliste », de la forme et du contenu. La bonne distance et la bonne lumière, tels sont les maîtres mots de cette nouvelle esthétique qui débouche sur un point de vue, une vision commune au cinéaste et à son protagoniste. Ainsi ces *corps que la lumière sculpte*, sous l'œil bienveillant de la caméra, tel le scalpel vigilant entre les mains du praticien. Le regard que porte le cinéaste sur le médecin des Lumières et son environnement n'a d'égal que celui que ce dernier destine aux malades de ce village campagnard. Ainsi de ce projet conçu, à l'origine, comme une commande quelque peu laborieuse (« *Médecin des Lumières*. Nous travaillons mais je n'arrive pas à me passionner complètement [...] je ne sens pas de poussées, d'inventions fortes qui nous emportent »¹⁶), René Allio fait-il un film à la « première personne » (« Le scénario est son rêve » – confiera sur le tournage l'acteur titre Vincent Gauthier¹⁷ – « c'est une histoire qu'il a inventée, qui lui est personnelle, où il s'est sûrement impliqué »).

LE POINT DE VUE *du-dedans*

« Le médecin des Lumières, c'est moi » est moins à entendre comme un « Il est moi » que comme un « Je suis lui ». La caméra de René Allio suit, sans relâche, celui qui, par tous les temps, jour et nuit, chevauche dans la campagne pour repousser les limites de l'ignorance et sauver les corps. À l'instar des instruments chirurgicaux qui inspectent, fouillent, tranchent, la caméra s'insinue dans la profondeur des villages et des foyers, débusque les pratiques superstitieuses, dénonce le manque d'hygiène, analyse les causes de l'épidémie, assiste le médecin légiste... Le médecin ainsi que le cinéaste n'ont de cesse de comprendre, apprendre, guérir, convaincre (« C'est ça, c'est ça le principal ! l'essentiel ! le corps, le corps »). Observer, noter, analyser et non édicter, décréter, illustrer : au terme de chaque journée, infatigable, le médecin tient son journal de bord et lorsque l'expérience concrète ne suffit plus, il cherche, expérimente, déduit. Tandis que l'un transcrit ses observations, l'autre visionne ses rushes, trie, découpe avant

16. *Carnets*, p. 119.

17. Entretien réalisé par Bruno Joliet, *Cinéma* 88, n° 425, 20-27 janvier 1988, p. 21.

de confier ses impressions dans ses *Carnets*. La même humilité documentaire les unit. La même passion de savoir et de faire savoir les anime. Cette identification entre ces deux praticiens sera telle que le cinéaste éprouvera le besoin d'éprouver les progrès de la médecine moderne durant le montage en subissant une échographie de ses artères cervicales, puis un mois plus tard, un scanner cervical, avant de conclure – non sans humour – au terme d'une infection à répétition, deux ans plus tard :

En somme, j'ai la même maladie que celle de l'épidémie du *Médecin* : « pneumonie à virus grippal »¹⁸.

En outre, l'on peut voir, dans la critique d'une certaine raideur du premier, une autocritique du second. C'est ainsi que lorsque le médecin adopte une attitude quasi janséniste à l'égard de son entourage en se situant au-dessus du nombre, le cinéaste prend soin de le rappeler à la raison. Le clergé n'incarne-t-il pas l'ordre établi ? La tentation est forte d'en faire un ennemi « de classe » du médecin du progrès (aurait-on dit à l'époque du tournage), le cinéaste choisit de les représenter dans leur lutte commune contre la maladie, en leur conservant leur singularité (Au « Je ne suis que le pasteur de mon troupeau » du curé, le médecin réplique : « Certes mais pourquoi pas un troupeau en bonne santé ! »). L'aristocratie provinciale, loin d'être traitée en un bloc hostile et rétrograde, fait l'objet d'une attention nuancée. C'est ainsi à la jeune comtesse délaissée par un mari rustre et hautain qu'il revient, en s'éprenant du médecin, de donner « visage humain » à celui « qui a du missionnaire intolérant en lui [...] son amour pour la comtesse, cette tentation [...] est tout ce qui atteste de son humanité »¹⁹. On aura assez reproché cette irruption du romanesque dans ce qui n'est pourtant, dans tous les cas, qu'une fiction, en oubliant de surcroît que les deux personnages du médecin et de la comtesse ont donné lieu à une égale recherche documentée (les encyclopédistes, Balzac... d'un côté, Crébillon fils, Laclos... de l'autre). Des personnages en chair et en os – et non des incarnations idéologiques – dont la peinture convainc par le détour de l'émotion, voilà qui ne pouvait pas plaire à une certaine *doxa* marxiste de l'époque. Cependant, le cinéaste est clair sur ce point, quelques années même avant sa réalisation :

Ce que le film ne doit pas être : « historique ». Une aventure intérieure. Se méfier de l'Histoire... Ne déployer que du-dedans... Des sentiments,

18. *Carnets*, p. 320.

19. G. Gauthier, « René Allio... », p. 55.

des faits, des émotions... une morale. Pas celle qui vient conclure un récit pour lui donner du sens, celle qu'on cherche toute la vie²⁰.

Cette quête morale que le cinéaste invoque tourne le dos aux idées reçues, en vogue à la fin des années soixante-dix (« Je ne pardonnerai jamais à la pensée marxiste d'avoir fait qu'une partie de ma vie intellectuelle, pendant quelques années, ait été celle d'un sot »), mais renoue avec cette part de lui qui « heureusement » – poursuit-il – « n'est pas tombée dans le circuit. C'était Dieu merci, la part de ma personne, de mon inspiration, de mon art »²¹. *Médecin des Lumières*, film à la fois inquiet et apaisé, complexe et lumineux, se situe, à l'évidence, sur ce second versant de la vie du cinéaste :

Ce film, le *Médecin*, est tellement un aboutissement qu'il pourrait être le dernier, puisque j'ai le sentiment d'avoir retrouvé ce que j'avais obtenu dans ma peinture [...] ; l'essentiel²².

Comment ne pas voir dès lors dans ce *Médecin des Lumières* la forme ultime d'un autoportrait de René Allio²³ ?

JEAN-LOUIS LIBOIS
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

20. *Carnets*, p. 195.

21. *Ibid.*, p. 164.

22. *Ibid.*, p. 298.

23. La diffusion de la première partie du *Médecin des Lumières* est un grand succès : 12 % de taux d'écoute. « Il n'y a que *Le Chasseur de chez Maxim's* qui nous a battu ce jour-là et à cette heure-là » confie René Allio dans ses *Carnets*, p. 302. Il n'y aura pas en revanche de « sortie cinéma » du *Médecin*. *Transit* suivra sans connaître le même succès et constituera son dernier film. « Là-dessus, celle-ci [la vieillesse] s'est empressée de ne pas m'épargner ses traits : un Parkinson à la fin du *Médecin des Lumières*, un cancer à la fin de *Transit* » (*ibid.*, p. 328). On pourra retrouver enfin le roman *Un médecin des Lumières* de René Allio et Jean Jourdeuil aux éditions Actes Sud (1988).