

DOUBLE JEU
THÉÂTRE | CINÉMA

Double jeu
Théâtre / Cinéma

2 | 2004
René Allio

René Allio cinéaste : théâtre, réalisme, histoire et idéologie

René Prédal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2053>

DOI : 10.4000/doublejeu.2053

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 85-100

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

René Prédal, « René Allio cinéaste : théâtre, réalisme, histoire et idéologie », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2053> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2053



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 : THÉÂTRE, RÉALISME, HISTOIRE ET IDÉOLOGIE

Près de dix ans après sa mort, René Allio paye toujours au purgatoire de l'oubli sa mauvaise image de marque de cinéaste des années soixante-dix. La décennie post-68 partage en effet avec celle pré-Nouvelle Vague un discrédit historique global qui pèse lourdement sur les œuvres des réalisateurs de l'époque, et si une certaine tendance semble se dessiner visant une relative réhabilitation du cinéma français des années cinquante, trop d'observateurs ne veulent voir encore dans nos « seventies » que les ratés de quelques films militants, les insuffisances du cinéma politique grand public et les errements critiques des théories maoïstes. C'est évidemment faire peu de cas de Chris Marker, de Z., *Les Valseuses*, *La Maman et la Putain* ou *India Song*, des révélations de Maurice Pialat ou Jacques Doillon et, justement, du travail de René Allio.

Or on pourrait dire que notre auteur a pris le meilleur de l'air du temps, se méfiant autant des choix radicaux que des banalisations faciles pour tracer une voie exigeante, à partir d'une recherche ouverte – au théâtre, aux sciences humaines, aux réflexions les plus riches sur la culture et la place de l'art – et néanmoins très soucieuse des spécificités du cinéma, de sa capacité comme de ses difficultés à tirer parti des principes de Bertolt Brecht, des idées de décentralisation ou des nouvelles conceptions de l'Histoire en fonction de ses traditions réalistes et narratives. Car si les idéologies intéressent René Allio, ce n'est jamais pour y sacrifier son regard humaniste mais bien pour apporter du neuf à son expression artistique au sein d'une industrie du spectacle alors remise en cause dans ses fonctions, ses structures et son économie. Partie prenante de tous les débats d'idées, Allio n'en construit pas moins une œuvre forte dans laquelle les concepts font la part belle aux sentiments, aux émotions et aux implications d'une autobiographie intimiste portée par des personnages solidement ancrés dans un paysage physique et humain très personnel.

Aussi est-il regrettable que, aidé par la profession (avance sur recette, coproduction INA, subventions au CMCC) et soutenu vigoureusement par une critique quasi unanime, Allio n'ait par contre que rarement touché le public de façon satisfaisante, *Moi, Pierre rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* puis *Le Matelot 512* ayant même connu des échecs commerciaux retentissants dûs notamment à des budgets de distribution extrêmement réduits pour des œuvres qui avaient besoin d'un accompagnement à la mesure de leur nature atypique et inattendue. Commencée à près de quarante ans, l'œuvre d'Allio est courte : neuf longs métrages cinéma, un court et un moyen métrage, deux téléfilms, le tout en un peu moins de trente ans. Mais pendant une décennie, de *La Vieille Dame indigne* (1964) à *Moi, Pierre Rivière...* (1975), il apporte avec détermination et talent, autour du pôle 68, la preuve que les espoirs dans un cinéma d'auteur à vision politique lucidement engagé ne sont pas utopiques, qu'il est possible de construire dans la durée une filmographie correspondant aux aspirations intellectuelles et artistiques d'une culture de gauche, de concilier création, expression, information et communication en conservant le caractère spectaculaire du septième art, tout en combinant une observation lucide de la société aux dimensions de l'imaginaire et de la mémoire individuelle.

L'œuvre de René Allio ne s'inscrit pas contre la Nouvelle Vague mais défriche d'autres espaces cinématographiques. Par là elle contribue à élargir l'éventail des possibles et incite les jeunes cinéastes travaillant à partir du milieu des années soixante à écarter, s'ils le désirent, l'étouffant parrainage d'une école artistique dont le succès même risquait de décourager quelque peu les essais non conformes à l'exemple devenu dominant. Dès lors cette liberté d'inspiration s'insinue dès avant mai 1968, induisant un pluralisme thématique et esthétique qui sera la marque des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix après la décennie Nouvelle Vague et celle du tout idéologique. Tel est le paradoxe dynamique de cette œuvre : offrir un axe de résistance tout en étant emblématique des caractères culturels de son époque ; ses films échappent aux modèles par le haut, un peu comme dans les années vingt ceux d'Eisenstein par rapport aux contraintes du Réalisme Socialiste. Ils transcendent l'esprit des années soixante-dix par le retour modeste au concret (*La Vieille Dame indigne*, *Les Camisards*, *Moi, Pierre Rivière...*) dont la pertinence apporte aux concepts la chair et le sang qui leur manquent parfois ailleurs. Ainsi les œuvres d'Allio démontrent la vérité profonde de certaines idéologies tout en dénonçant la fausseté des contre-façons dont la bonne foi des auteurs peut parfois inciter à l'indulgence mais qui ne tiennent pas face à la rigueur des déconstructions analytiques d'Allio, surtout lorsque elles s'incarnent dans les raisonnements et la présence de superbes personnages de cinéma.

BERTOLT BRECHT À MARSEILLE : LE RAPPORT AU RÉEL

L'originalité première de *La Vieille Dame indigne* est d'insérer une des *Histoires d'Almanach* de Brecht dans un climat méridional spécifique de la jeunesse du cinéaste. Son premier long métrage est en effet tourné en son direct et le côté documentaire reste très prégnant, un film de René Allio partant toujours de l'observation du réel tout en prenant sa source au plus profond de ses motivations personnelles. De fait le réalisateur s'est beaucoup méfié de son sens plastique : il n'a surtout pas voulu faire beau et a travaillé la tradition réaliste du cinéma. Pourtant Allio a d'abord été peintre et revendiquera toujours cette origine. Quand il réalise ses premiers décors pour le théâtre d'avant-garde rive gauche du début des années cinquante (Reybaz, Serrault, Mauclair), il poursuit la même démarche consistant à communiquer directement des sensations et des sentiments au moyen de sa sensibilité (couleurs, trait, lumière). Mais lorsqu'il passe chez Roger Planchon à Villeurbanne, il lui faut alors transmettre du sens, de la critique, des jugements, ce qui ne saurait se faire avec des taches de couleur. Or à ce moment Allio voulait justement exprimer des choses précises. Aussi abandonne-t-il volontiers l'abstraction et son passage au cinéma correspondra à un élargissement encore plus net de son désir d'emprise sur la réalité, marquant son rejet définitif de la tour d'ivoire des arts plastiques. Au cinéma, la création consistera pour lui à se coller avec les gens, les lieux et les objets mais il n'oubliera jamais néanmoins le théâtre pour trouver la bonne distance, jamais celle de l'immersion ou de l'identification, mais au contraire celle de la compréhension réflexive. Aussi *L'Une et l'Autre*, son second long métrage, aura-t-il encore à voir avec Brecht puisque l'intrigue évoque nettement *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*.

Allio tourne *La Vieille Dame indigne* (1965) dans un vieux quartier ensoleillé de Marseille, comme une petite ville préservée au cœur de la mégapole, îlot de maisonnettes, de rues en pente et de courettes ombragées cernées par les grands ensembles. Cette réalité, il suffira d'une légère surexposition pour estomper les traits et en faire le rêve dans *Pierre et Paul* (1969), le fils se glissant alors dans la peau de son père pour dévaler ces raidillons et cirer ses bottines en quittant le sentier poussiéreux pour aborder les pavés de la ville.

Une décennie plus tard, *Le Retour à Marseille* (1979) est bien sûr celui du personnage, mais aussi celui du cinéaste (le « Centre René Allio ») et pourquoi pas du cinéma tout entier à la recherche de ses origines provinciales. Allio reprend d'ailleurs la même famille d'émigrés italiens – les Bertini – que dans les films précédents, en réunissant cette fois les deux générations. Les protagonistes semblent naître de la ville avec leur histoire, leurs gestes et surtout leur parler. Mais à côté de ce Marseille issu de Pagnol, il y a aussi celui de la French Connection, des loubards et des casses minables qui finissent

mal. Si dans le béton et le fer d'aujourd'hui, *Retour à Marseille* parvient plusieurs fois à intégrer souvenirs et émotions, *L'Heure exquise* fonctionne quant à lui uniquement sur cette nostalgie qui devient figure centrale en forme de poème. *L'Heure exquise* joint l'histoire à la géographie, la chronologie à la topographie à travers une généalogie et un itinéraire personnalisé dont les rapprochements se répondent comme les pages d'un journal intime.

La Vieille Dame indigne, L'Une et l'Autre, Pierre et Paul ou *Retour à Marseille* racontent des aventures individuelles caractéristiques des structures collectives sociales et politiques de la France de l'époque. Ils dénoncent la dépendance à la société de consommation des classes populaires et du monde du travail. Mais à la différence des films d'un Bernard Paul (*Le Temps de vivre*, 1968 ou *Dernière sortie avant Roissy*, 1976), Allio met en scène des êtres pleins de vie et non des archétypes ; à la place d'un décor, il y a un milieu humain ; au lieu d'une idée, des thèmes de réflexion qui inspirent la fiction mais s'affrontent aux aspects contradictoires du réel.

C'est entre *Moi, Pierre Rivière...* et *Retour à Marseille* que commence à se matérialiser ce qui deviendra le Centre méditerranéen de création cinématographique Font Blanche à Vitrolles. Les débuts sont très modestes car la politique cinématographique de l'État, uniquement appuyée sur les notions d'industrie, de commerce et de marché, ignore tout à fait la dynamique créative d'une microstructure de ce type et refuse par deux fois son aide alors que la région PACA s'était, pour sa part, engagée. Ce n'est donc qu'après l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 qu'un projet culturel s'élabore pour l'ensemble du pays. Dans le domaine du cinéma, cela se traduit par la mise en place des Centres de création en région dont le CMCC se trouve donc être le prototype bientôt imité à Quimper, Le Havre, Toulouse et Grenoble. Certes ces centres régionaux ne sont pas des organes de production. Ils n'en ont ni le droit juridique ni à plus forte raison le budget. Mais ils constituent des pôles fédérateurs de concertation, de réflexion et des courroies de transmissions vers les décideurs (avance sur recettes, télévisions, subventions départementales et régionales). L'Occitanie a désormais une image audiovisuelle et cette reconnaissance était nécessaire pour contourner certains obstacles, balayer des préjugés et creuser une brèche dans le centralisme parisien. On reparle des films tournés par Marcel Pagnol dès avant la guerre dans ses studios marseillais et du *Rendez-vous des quais* réalisé en 1945 par Paul Carpita mais interdit par la censure parce qu'il montrait la grève des dockers. Allio apparaît comme le successeur de ces prestigieux ancêtres, lui qui s'était déjà distingué sur le front du discours théorique, par la métaphore du centre et de la périphérie représentant les deux cinémas français, l'un installé au cœur du système, aussi bien économique qu'esthétique, tandis que l'autre joue à la marge où il est rejeté par la force centrifuge. Indépendamment de la qualité des œuvres, Claude Sautet représente ce cinéma unitaire

du centre et René Allio un des aspects possibles de celui, pluriel, qui s'éparpille loin du foyer dominant. Or c'est ce dernier qui fait bouger les choses et écrit l'histoire du cinéma, même s'il est moins immédiatement reconnu.

C'est une belle idée de cinéma qui explique – rétrospectivement – aussi bien la grande force du cinéma italien des années cinquante et soixante qui ne se tourne pas seulement à Rome, que la victoire de la Nouvelle Vague française dont la guérilla périphérique (au niveau production et revendication artistique) aura raison du centre professionnel du système de la qualité française (C. Autant-Lara, J. Delannoy, R. Clément, H. G. Clouzot). Or au début des années quatre-vingt, l'espoir est du côté des régions et l'on pense que ces institutions initiées par la détermination d'Allio seront appelées à jouer pour le cinéma un rôle analogue à celui des Centres dramatiques régionaux implantés un quart de siècle auparavant par André Malraux pour le théâtre. On ne peut rien comprendre à l'importance de René Allio si l'on oublie ce qu'il a alors représenté en tant que possibilité de voir un gigantesque mouvement bousculer les structures du cinéma national.

Hélas le changement attendu n'a pas vraiment eu lieu et aucun centre ne pourra survivre, du moins sous sa forme originelle, à la suppression (prévue) des subventions à la fin de la décennie, sans compter ceux de Nanterre (dirigé par Patrice Chéreau) et de Nantes (Jacques Demy) qui n'ont même jamais ouvert. Peut-être aurait-il fallu plus de temps pour que se révèlent davantage de cinéastes de grande valeur désireux de créer en région. En outre, fortement personnalisés, ces établissements n'évitèrent pas toujours de susciter bien des jalousies et des déceptions concernant les modes de sélection des projets et de distribution des trop maigres aides. En somme le schéma centre / périphérie se retrouvait en régions où, par exemple, Allio réalisait dans les structures de Font Blanche *L'Heure exquise* pendant que tournaient sans avoir été vraiment aidés par le CMCC Jean Fléchet fixé à Mondragon (*Le Montreur d'Ours*), Jean-Pierre Denis (*Histoire d'Adrien* au Périgord) ou Robert Guédiguian et Frank Le Wita (*Dernier Été* à l'Estaque, quartier nord de Marseille). De fait, alors que certains de ces cinéastes parviendront à poursuivre leur carrière, le CMCC est mis en faillite en 1985 par l'insuccès sans appel du *Matelot 512* de René Allio conçu comme une série de vieux chromos à la fois mélodramatiques et populaires mais qui n'est pas le film le plus inspiré de l'auteur.

UN CINÉMA DE LA QUOTIDIENNETÉ

L'expression est d'Allio lui-même et il est vrai qu'il a souvent pris comme personnages, disons des « petites gens » (une vieille dame, un cadre moyen

du bâtiment, une femme de ménage, des immigrés italiens de première et seconde génération...) dont il fait de véritables « héros » de film sans condescendance ni idéalisation. Sans doute est-ce ce regard qui l'a fait parfois, à tort, accuser de froideur parce qu'il ne cherche pas l'effusion, la dramatisation et la participation, c'est-à-dire tout un système hérité d'Aristote qu'il remplace plutôt par une vision davantage intelligible que sensuelle. Au lieu de chercher à toucher émotionnellement, Allio préfère filmer en psychologue béhavioriste, maintenant le spectateur à l'extérieur, « en dehors, comme il l'est dans la vie, en témoin »¹. Dans *L'Une et l'Autre*, la troupe répète effectivement *Oncle Vania*, Allio aimant la façon qu'a le dramaturge russe de privilégier les temps faibles, d'informer par les comportements plus que par le dialogue. *L'Une et l'Autre* conjugue ainsi deux sujets : d'une part le théâtre et par-là toute forme de représentation et, de l'autre, une prise de conscience, le passage d'un être à la maturité.

Tourné en 1968 (sorti en mai 1969), date emblématique de l'histoire sociale et culturelle, *Pierre et Paul* décrit la crise d'un petit bourgeois secoué par la mort de son père alors qu'il est aspiré dans la spirale infernale des dettes contractées pour accéder aux « valeurs » d'un confort matériel assimilé au bonheur. C'est un film typique de la recherche post-soixante huitarde d'un autre cinéma focalisant sur la place de l'homme dans le groupe et affichant l'ambition de faire évoluer ce monde qu'écrase l'individu rendu complètement incapable de résister à la pression mercantile. Si le cinéma veut contribuer à changer quelque peu le monde, Allio pense que le cinéaste doit commencer par observer avec attention autour de lui au lieu de se préoccuper seulement de questions identitaires ou d'examiner ses désordres sentimentaux (à travers lesquels certains auteurs pensent que se révélera de toutes manières le malaise social). Allio, lui, veut affronter les problèmes directement, mais il ne trouve peut-être pas la forme nouvelle susceptible de traduire cette manière différente d'approcher la réalité puisqu'il en passe de façon classique par le portrait d'un personnage qui, devant sa vieille mère seule, voit tout un pan de sa vie (jusque-là soigneusement occulté) le submerger. Face au mur de la violence imposée à chacun dans son existence quotidienne, il plonge dans une révolte destructrice assez dérisoire qui ne parviendra qu'à en faire un cas pathologique de plus. Pierre (Pierre Mondy) est attachant et sa fragilité touchante, mais le film ne bouleverse guère la construction dramatique attendue. Dans le même temps Jean-Luc Godard, au contraire, s'attaque à la forme. Il ne trouve pas davantage la solution, mais cherche néanmoins avec un certain panache dans des chemins esthétiquement neufs. Plus destructeur, il incarne alors un cinéma

1. René Allio à Guy Gauthier, *Image et Son*, n° 213, février 1968, p. 22.

révolutionnaire tandis que *Pierre et Paul* en reste à une « fiction de gauche » de type réformiste.

Plus culotté, *Rude journée pour la reine* réintroduit – et matérialise par des images et des sons – l’imaginaire populaire. Simples, généreuses et naïves, les séquences irréelles sont peuplées de tous les archétypes de l’idéologie dominante car il ne peut pas en être autrement de cette reine de nuit qui, le jour, n’est qu’une prolétaire pénétrée des « vertus » petites-bourgeoises. Cette schizophrénie du film passant constamment du rêve à la réalité est habilement gérée, l’insertion sociale et le milieu familial de Jeanne (Simone Signoret) permettant une certaine interaction des deux domaines. Car l’héroïne d’Allio est une brave femme ordinaire,

un peu aliénée par les stéréotypes diffusés par le monde moderne, débordée par les gestes quotidiens, les travaux de ménage chez les autres, bouffée par les gens de la famille, par l’homme dont elle partage la vie depuis quinze ans².

Jeanne rêve toujours comme elle faisait petite fille, avec autant d’invention, de fraîcheur d’âme et d’imagination. Mais son rêve a changé [...]. Il lui sert tout simplement à ne pas voir le présent, à le transformer, à l’amortir, à le masquer³.

Le personnage est plus riche que celui de Pierre : lectrice de tabloïds et de la presse du cœur, elle en devient héroïne dans ses rêves ; Allio la peignant lorsque sa vie quotidienne est affectée, il est évident que son imaginaire le sera davantage que ses comportements de chaque jour. Mais rêver autre chose, c’est déjà vivre autrement, d’où la double existence de Jeanne dont Allio nourrit les divers niveaux de réalité de son film, certes plutôt cérébral, mais qui ne prend pas prétexte des limites de la prise de conscience de son personnage pour s’empêcher, à son tour, de rêver un cinéma délivré des pesanteurs du réalisme et ouvert aux espaces de l’imagination.

LE RETOUR AUX TEXTES : L’HISTOIRE DES GENS ET DES LIEUX

Les Camisards et *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* s’inscrivent dans l’immédiate postérité de l’« affaire » du *Chagrin et*

2. Simone Signoret, *Le Monde*, 23 novembre 1973.

3. René Allio, *La Revue du Cinéma*, n° 278, novembre 1973, p. 79.

la *Pitié* de Marcel Ophuls⁴ qui provoque un tournant radical à la fois dans l'évolution du cinéma direct et dans la conception de l'Histoire au cinéma par la pénétration de l'idéologie (au lieu de la prétendue objectivité scientifique), la contestation de l'héritage culturel et l'introduction d'une vision politique du passé par un retour aux textes de l'époque. *Les Camisards* sort en février 1972 et précède une bonne dizaine de films de qualité qui animeront ce courant : *Le Sauveur* (Michel Mardore), *Stavisky* (Alain Resnais), *Lacombe Lucien* (Louis Malle), *Souvenirs d'en France* (André Téchiné), *La Brigade* (René Gilson), *Que la fête commence* et *Le Juge et l'Assassin* (Bertrand Tavernier), *Section spéciale* (C. Costa-Gavras), *L'Affiche rouge* et *La Chanson de Roland* (Frank Cassenti), *La Cécilia* (Jean-Louis Comolli)... sans oublier *Je suis Pierre Rivière* (Christine Lipinska), le cas « Rivière » ayant, fait rarissime, inspiré au même moment deux cinéastes et suscité deux films qui sortiront à peu de temps d'intervalle sans attirer d'ailleurs, ni l'un ni l'autre, beaucoup de spectateurs⁵.

Sans grand spectacle ni vedettes (sauf *Que la fête commence*), ce cinéma délaisse les puissants de l'Histoire des manuels scolaires pour s'intéresser aux anonymes, souvent en province (Jacques Combassous ou Pierre Rivière, dans les Cévennes montagnaises et en Basse-Normandie). Justice, violence meurtrière, normalité ou folie sont analysées au niveau du peuple et des moments « creux » (entre les guerres de conquêtes sous Louis XIV ou après la révolution de 1830) dans une quotidienneté qui ôte à l'Histoire son H majuscule. Renonçant aux mots d'auteur au profit d'un ton un peu terne plus proche du réel, gommant les thèmes faciles de l'antimilitarisme ou de l'anticléricalisme, ces films insistent sur des notions plus viscérales – liberté, propriété – et sur la dureté de la vie d'antan. Si chacun tient à être juste, ils éliminent néanmoins les notations trop caractéristiques susceptibles d'étonner et, par-là, de distraire de l'essentiel en fixant l'attention sur le pittoresque de points secondaires. On ne remet plus à plat personnages et situations pour réécrire un scénario – ça, c'est la théorie de l'adaptation littéraire de Claude Autant-Lara, Jean Aurenche et Pierre Bost – mais, au contraire, on se penche sur le *texte*, que ce soit roman ou, comme chez Allio, documents. On se rapproche ainsi de l'esthétique des Straub (*Chronique d'Anna Magdalena Bach*) comme du Cinématographe de Robert Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*).

4. Voir notamment notre *50 ans de cinéma français, 1945-1995*, Paris, Nathan (Réf.), 1996, p. 322-324.

5. Nous ne comparerons pas les deux films, l'ayant fait assez longuement dans notre *Le Cinéma en Normandie*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 1998, p. 77-81. Notons seulement ici que le premier long métrage de Christine Lipinska, bien qu'adoptant des partis pris fort différents de ceux d'Allio, est aussi un film extrêmement intéressant.

En 1965 paraissent les *Journaux camisards*, textes établis et présentés par Philippe Joutard qu'Allio a certainement lus⁶. *Les Camisards* racontent la vie et la mort des hommes de Gédéon Laporte (une trentaine de combattants) entre juillet et octobre 1702. C'est le tout début de ce qu'on nommera ensuite la guerre des Camisards. Pendant trois ans, éparpillés en petites unités, les insurgés compteront jusqu'à 1500 hommes et il faudra jusqu'à 25 000 soldats pour les réduire. C'est le type même de ce qu'on appelle à partir des années soixante – soixante-dix une guerre révolutionnaire (Viêt-Nam ou guérillas d'Amérique latine), si ce n'est que chez les Camisards huguenots, les convictions religieuses remplacent (ou en tous cas prennent le pas sur) l'économique, l'idéologie ou le politique. Les Camisards résisteront longtemps car, combattant chez eux, ils ont la connaissance du terrain et s'appuient sur la complicité active de la population. En 1972 Allio, qui est encore décorateur de théâtre, se dit très intéressé par le travail d'Ariane Mnouchkine (1789), Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdhueil (*La Noce chez les petits bourgeois*, *La Cagnotte* ou *Capitaine Schelle Capitaine Eçço*). Il pense un moment faire parler ses personnages en occitan (Jean-Pierre Denis le fera, dix ans plus tard, pour *Histoire d'Adrien*), mais craint de ne pas trouver assez d'acteurs de talent capables de dire le dialogue et, à ce réalisme naturaliste (qui avait été celui de Luchino Visconti pour *La Terra trema*), choisit ce qu'il nomme un réalisme critique permettant aux spectateurs de 1972 et à ceux non Cévenols de se trouver mieux concernés. Par contre il conserve la langue des *Journaux Camisards* au style marqué par le tournant du xvii^e au xviii^e siècle.

Refusant d'engager une vedette, Allio élimine du même coup la figure d'un personnage central spécialement chargé de susciter l'identification du spectateur. En effet ni le chef Gédéon Laporte, ni le prophète Abraham Mazel ne peuvent jouer ce rôle, pas plus que le jeune Lafleur ni même Jacques Combassous (Rufus) qui n'intervient dans le récit qu'à mi-parcours et qui, s'il le prend alors en charge par l'irruption de sa voix off, ne se trouvera toujours qu'en position effacée d'observateur et jamais en actant de premier plan. Pourtant, arrangeant ses affaires avant de mettre en harmonie sa vie avec ses convictions par son engagement auprès de Laporte, il remet bien consciemment en question tout son mode de vie comme les héros de fiction des autres films d'Allio. Mais, mettant en scène tous ces protagonistes réels de l'Histoire, le cinéaste a tenu à peindre d'abord un personnage collectif – le groupe des trente –, le motif du solitaire n'apparaissant, un peu comme dans une construction musicale, que longtemps après et semblant

6. Bien que le générique des *Camisards* n'en fasse pas mention.

prendre vie à partir – en même temps qu'en contrepoint – de l'ensemble. Ainsi la chronique n'est pas

montrée vécue par un seul personnage, mais plutôt à la fois par lui et par ceux qui sont extérieurs à lui ; il permet le double ton de la narration qui mêle le présent objectif de l'image au passé du récit personnel et subjectif, parlé vingt ans plus tard⁷

par les souvenirs de Combassous en voix off.

Allio traite la guerre de front, car il n'a pas voulu en faire le simple contexte d'une histoire sentimentale, psychologique ou politique de quelques personnages principaux :

Notre objectif premier était de montrer la guerre elle-même, [...] mais de telle manière que cette guerre devienne intelligible, c'est-à-dire avec toute la distance requise par une bonne compréhension⁸.

En fait les personnages qui auraient pu permettre de réaliser un film historique traditionnel existent bel et bien : ce sont le noble protestant modéré et le curé catholique libéral qui, dans un scénario bien ficelé, auraient pu faire alliance par-dessus les fanatiques extrémistes des deux camps. Mais la réalité ne leur a pas permis de jouer ces rôles car il aurait fallu alors aussi, dans les trente insurgés, trouver un héros Camisard éclairé à la place du triumvirat Gédéon Laporte / Abraham Mazel / Lafleur. Dès lors les bonnes dispositions du curé et du noble ne serviront à rien et la guerre ira à son terme : l'extermination.

Si le film est tourné surtout du côté des Camisards, Allio a tenu à montrer aussi les Royaux qui les combattent et les vaincront car, sans quoi, ce serait « n'en parler qu'à moitié. C'est parler du chaud sans parler du froid, du plein sans parler du vide »⁹. La justification est bonne mais, à notre avis, les scènes chez les notables et les militaires affaiblissent le film car elles sont trop convenues, notamment l'intrigue amoureuse entre le jeune lieutenant « papiste » (François Marthouret) et Catherine (Hélène Vincent), fille du baron de Vargas qui a abjuré sa foi protestante pour conserver ses privilèges de caste. Quant à l'idylle entre le Capitaine Alexandre Poul, grand chef de la répression, et madame Villeneuve, veuve du Subdélégué du roi assassiné au début du film, elle n'évite la grosse farce que pour tomber dans le ridicule, n'en déplaît à Jean Jourdheuil qui justifie la formation des deux

7. R. Allio, « Continuité dans le changement », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 122, février 1972, p. 10.

8. J. Jourdheuil, « À propos du scénario », *ibid.*, p. 11.

9. René Allio à Ginette Gervais, *Jeune Cinéma*, n° 58, novembre 1971, p. 20.

couples par leur exemplarité des « contradictions secondaires » grippant les rapports sociopolitiques en présence.

UNE DRAMATURGIE DU FAIT DIVERS : QUI EST PIERRE RIVIÈRE ?

René Allio n'apprécie guère ni l'*humanisme* de *La Marseillaise* (Jean Renoir), ni le *didactisme* de *La Prise du pouvoir par Louis XIV* (Robert Rossellini) souvent évoqués par les critiques à propos des *Camisards* ou de *Moi, Pierre Rivière*. . . . Mais à la différence de ces deux partis pris assez clairs et bien assumés, ce qu'il propose comme démarche n'est pas vraiment net. Il s'agit en somme de rejeter aussi bien l'archéologie de la vérité du moindre détail que la méthode consistant à accuser les ressemblances avec les préoccupations et la réalité des années soixante-dix. Jean Jourdheuil parle non pas de reconstituer l'histoire mais de « viser à la rendre vivante dans son mouvement ». Belle image : ce *mouvement* de l'Histoire serait donc une voie médiane conservant une distance relative – et par conséquent réflexive – entre les deux extrêmes, position difficile d'équilibre entre constat et analyse, éthique et réalisme. L'harmonie est sans doute mieux atteinte dans *Moi, Pierre Rivière*. . . . que dans *Les Camisards* car le récit de *Rivière* est plus cohérent, moins morcelé. Chaque fois Allio propose en tous cas plutôt des pistes de lecture, amorce des directions de recherche et c'est sans doute cette rétention, ces scrupules, qui font des films d'Allio des œuvres plus intellectuelles que populaires. Là réside aussi leur principal mérite.

On sait que le dossier élaboré par Michel Foucault et son équipe autour des documents découverts aux archives du Calvados concernant le triple meurtre d'un paysan de vingt ans en 1835 devient, dès sa publication en 1973, un best-seller des Sciences humaines dont s'emparent tous les milieux intellectuels et artistiques, y compris le cinéma, René Allio en particulier. Toute sa filmographie témoigne en effet d'un goût prononcé pour des personnages auxquels le statut de héros est en général refusé, dans l'histoire officielle comme dans le cinéma traditionnel. Avant un simple matelot (*Le Matelot 512*), un docteur dans la campagne prérévolutionnaire (*Un médecin des Lumières*) et un Allemand antifasciste (*Transit*), Pierre Rivière lui offre donc la possibilité de revenir à la *parole* d'un simple paysan du siècle dernier sorti de l'anonymat davantage par le remarquable mémoire qu'il écrit pour expliquer son existence et son acte que par l'horreur de son forfait.

L'idée de base de la mise en scène a été de tourner sur les lieux mêmes de l'action comme il l'avait fait pour *Les Camisards*. Mais Aunay-sur-Odon

avait été rasé en 1944, le hameau de la Faucterie étant pour sa part entouré en 1974 de hangars métalliques et de résidences secondaires. Heureusement il trouve à peine un peu plus au Sud, près d'Athis-de-l'Orne, deux fermes inhabitées depuis dix ans au lieu-dit La Durandière. Du même coup Allio, qui avait regretté une fois terminés *Les Camisards* d'avoir fait interpréter les insurgés cévenols par des comédiens parisiens, a la seconde idée fondatrice : confier chaque rôle de paysan aux vrais habitants de la région, tous amateurs y compris l'étonnant Claude Hébert / Pierre Rivière, qui revêtiront les costumes de leurs ancêtres directs pour revivre le drame. Le ton était trouvé mais l'adaptation est écrite néanmoins en collaboration avec des intellectuels et théoriciens – Jean Jourdheuil, Serge Toubiana, Pascal Bonitzer – car si le cinéaste tient beaucoup à ce que ses films partent d'une motivation très subjective, il lui faut aussi la confronter à d'autres points de vue pour enrichir son travail.

Des lieux réels, des gens authentiques et un texte écrit cent cinquante ans auparavant par un homme du peuple assuraient à Allio de réaliser une œuvre aux antipodes du cinéma d'auteur de la capitale et donc de sortir du ressassement tautologique de la mise en abîme :

Le cinéma est institutionnalisé à partir de Paris. Ce qui est institué, ce n'est pas seulement la manière de concevoir, mais la manière de raconter, puis finalement ce qu'on raconte et, à partir de là, le cinéma parle du cinéma¹⁰.

C'est donc la vérité sensible à laquelle il est parvenu qui lui semble la réussite la plus intéressante de *Moi, Pierre Rivière...* Aussi Allio ne peut-il pas s'empêcher d'être déçu par la réception critique pourtant enthousiaste de son film car il croit y déceler un certain malentendu. Dans ses *Carnets*, il note par exemple en octobre 1976 :

La critique, apparemment si excellente de Jean-Louis Bory, est parue hier. Il est passé complètement à côté de ce qui fait le film : la signification dans notre cinéma d'aujourd'hui, d'un figurant paysan, de la terre, de la présence du peuple, une présence sensible, une émotion. Bory, en revanche, parle d'intelligence, de l'effort de compréhension et d'explication. Il ne voit que froide raison là où j'ai agi du plus profond de mon cœur. Faut-il d'abord être un crétin pour qu'on vous félicite de votre sensibilité¹¹ ?

Cette sensibilité passe prioritairement par la composition de l'image. Allio s'est posé tout particulièrement dans *Moi, Pierre Rivière...* les problèmes liés, en peinture, à la figuration et aux réalismes d'une dramaturgie

10. René Allio à Mireille Amiel, *Cinéma* 76, n° 215, novembre 1976, p. 74.

11. R. Allio, *Carnets*, A. Farge (éd.), Paris, Lieu commun, 1991, octobre 1976.

de la quotidienneté en se référant aux modèles de la lignée des artistes qui, dans le courant pictural français, est celui de la représentation des hommes et des femmes dans les lieux où ils vivent et travaillent : Van Gogh, Horace Vernet, Cézanne, avant eux Le Nain et Latour, mais aussi Daumier et les miniatures de Limbourg, Chardin (qui avait constitué la référence pour *La Vieille Dame indigne*) et bien sûr Jean-François Millet qui, à l'époque du fait divers et pratiquement au même endroit, représente la vie paysanne : « Ce sont des peintres de la réalité populaire, mais chez lesquels il y a une dimension tragique »¹².

Effectivement, le film traite « de la vie quotidienne à la campagne *en ce qu'elle conduit*¹³ à un triple meurtre » selon une « dramaturgie du fait divers », c'est-à-dire en retenant « ce qui excède la réduction (à ce fait divers) ». Or

ce qui vient en excès, ce dont ne peuvent rendre compte les juges et les médecins, [...] c'est la passion, [...] une double passion, celle de la mère, celle du jeune Rivière. Ainsi se précise l'objectif multiple de ce film : la vie quotidienne, le fait divers, la passion (le tragique)¹⁴.

Pierre assume la violence de ses conceptions absolues jusqu'à et y compris la mort, aussi bien dans le fait de la donner que de la recevoir en châtement. Le danger était que le monde rural apparaisse comme parfois chez Balzac ou Zola, atroce, peuplé de bêtes sauvages ; mais Michel Foucault pense qu'Allio échappe à cet aspect car « il n'y a pas cet espèce de lyrisme de la violence et de l'abjection paysanne »¹⁵. Sans doute est-ce parce que la violence décrite est moins physique que celle, plus conceptuelle, causée par l'irruption au fin fond de cette campagne, du droit et de la justice bourgeoise au sein des questions d'héritage, de dots, de biens, de contrats, ce qui constitue d'ailleurs le cœur de la tragédie grecque – le rapport des hommes à la loi – et permettait aux interprètes d'être portés par un texte très fort.

La « guerre » entre le père et la mère est décrite en mouvements stratégiques. Chacun campe chez soi, lui à La Faucterie, elle à Courvaudon, les deux lieux fonctionnant comme des scènes propices aux jeux des entrées et des sorties de théâtre. Chacun à tour de rôle lance des incursions sur le territoire de l'autre. Dans la mesure où la loi, la coutume et l'opinion publique penchent pour le père, la mère doit employer la ruse, le harcèlement,

12. René Allio à Mireille Amiel, *Cinéma* 76, n° 215, novembre 1976, p. 78.

13. C'est nous qui soulignons.

14. J. Jourdeuil, « Le quotidien, l'historique et le tragique », *Cahiers du Cinéma*, n° 271, novembre 1976, p. 46.

15. Michel Foucault, entretien avec Pascal Kané, *ibid.*, p. 53.

le sur-jeu. Globalement elle pratique la tactique du mouvement, tandis que lui fait une guerre de position et ne sort de chez lui que pour des missions de repréailles : elle attaque, il riposte ou se défend et, par-là, tient aux yeux de son fils le beau rôle. C'est pourquoi on le voit souvent travailler ; elle jamais. *Moi, Pierre Rivière...* privilégie les plans moyens ou d'ensemble et n'a que rarement recours aux extrêmes, gros plans ou de grand ensemble :

[...] cadrage et fixité révèlent une économie des moyens propres à une époque, à une classe, à un mode de vie, donc un mode de voir¹⁶.

Les jugements de l'époque sur Pierre Rivière ont été très contrastés ; on a parlé de suprême intelligence ou d'étrangeté, de lourdeur d'esprit et de folie, cette dernière étant d'ailleurs surtout une question de regard des autres comme c'était déjà le cas – il est vrai avec une moindre intensité – de *La Vieille Dame indigne*, de Jeanne (*Rude journée pour la reine*) ou du protagoniste à la fin de *Pierre et Paul*. Sans doute Pierre ne répond-il pas à « ce qu'on attend d'un jeune paysan ; il en sait trop pour ce que le village peut faire de lui »¹⁷. L'échec de Pierre Rivière est qu'il a obscurci ce qu'il cherchait à expliquer, produisant du *faux* alors qu'il voulait apporter, par son action puis son mémoire, la vérité. Notamment l'assassinat du petit frère pour susciter l'horreur du père adoré au lieu de sa reconnaissance, ne sera pas compris. Équivoque, son geste « est un comble d'ambiguïté, entre le crime et l'acte justicier »¹⁸. D'ailleurs, lui-même ne s'y reconnaît plus et ne sait pas la conduite à tenir après le meurtre, lors de cette fausse fin du film où Allio revient audacieusement avec le mémoire en voix off sur sa longue errance avant son arrestation (comme accidentelle) dont on avait déjà vu quelques passages en direct auparavant. De même la société ne saura que faire de ce faux fou ou / et faux criminel :

La commutation de peine est une incohérence : si Pierre est un criminel, il fallait la mort ; s'il est fou, l'asile ; mais la prison à vie ne correspond à rien¹⁹.

D'où le suicide, qui finalement, arrange tout le monde jusqu'à la reprise du dossier par Foucault.

Moi, Pierre Rivière... s'articule par la prise en compte de trois niveaux : l'événement de 1835, les textes (le mémoire rédigé par Pierre en prison, mais aussi les procès-verbaux des dépositions), les commentaires de Foucault

16. S. Le Péron, « L'écrit et le cuit », *ibid.*, p. 56.

17. S. Toubiana, « Celui qui en sait trop », *ibid.*, p. 48.

18. P. Bonitzer, « Les puissances du faux », *ibid.*, p. 48.

19. *Ibid.*, p. 49.

et de son équipe. On pourrait dire que les images gèrent l'événement, la voix off les textes et le montage le regard de Foucault, mais la mise en scène mixe ces trois dimensions sans les séparer vraiment et imprime donc la cohérence de l'œuvre qui *invente*²⁰ littéralement l'image cinématographique de Pierre « en montrant ce qui se dit et ce qu'il dit », jouant finement sur la succession de scènes dialoguées et d'autres commentées en voix off. Or, chaque fois qu'il s'agit de séquences rapportées avec le texte du mémoire en off, Allio

donne au plaidoyer de celui-ci une réalité incontestable [...]. Par contre les témoins à charge sont mis en place de telle sorte qu'ils perdent leur pouvoir d'un moment et ne paraissent plus que de pauvres types²¹.

Allio fait donc violence au spectateur

de son choix d'inventer Pierre Rivière au détriment de la complexité des choses. La mère n'était peut-être pas ce monstre caricatural, ni le père cet impuissant benêt ; ils sont là ce que les a vécus Pierre Rivière²².

C'est ce que Michel Foucault a aimé dans le film : le fait – comme son livre – de rouvrir le débat après cent cinquante ans de psychiatrie, la découverte de la psychanalyse, la généralisation de la médecine pénale et de la criminologie :

[...] avec cet acteur extraordinaire, Claude Hébert, il avait retrouvé, non pas Pierre Rivière, mais quelqu'un qui était le meilleur support possible pour relancer la question : qui est Pierre Rivière²³ ?

Il s'agit d'un film qui pose les bonnes questions et ne prétend donc pas apporter des réponses ou une vérité (dite « historique »). En remplaçant les paroles des uns et des autres dans la bouche de paysans isomorphes de ceux de l'affaire, comme en confrontant l'écrit des textes à la tradition picturale réaliste de l'époque, le « grain minuscule de l'histoire »²⁴ est devenu événement, livre et film. C'est la petite histoire (celle de l'explosion de la vie quotidienne en fait divers) qu'Allio oppose à la grande (celle des faits et gestes de la Cour ou de l'État). Pierre Rivière est un peu l'équivalent de Montaigne, rendu célèbre par l'étude de Leroy-Ladurie, monographie

20. Selon le mot de Jacques Fresnais dans sa critique, « *Moi, Pierre rivière...*, l'image intolérable de soi-même », *Cinéma* 76, n° 215, novembre 1976, p. 100.

21. *Ibid.*, p. 102.

22. *Ibid.*

23. Michel Foucault à Guy Gauthier, *Image et Son*, n° 312, décembre 1976, p. 37.

24. Formule de Michel Foucault que René Allio aime citer.

d'un anonyme que les étudiants d'Histoire connaissent mieux aujourd'hui que Mirabeau ou La Fayette. Notons enfin que *Moi, Pierre Rivière...* a été coproduit par l'Institut national de l'audiovisuel dans la période faste – 1974-1978 – pendant laquelle Thierry Garrel, à la tête de la cellule de création et de recherche, mène son « expérience de la différence »²⁵ faisant que, pour un temps, les génériques de quelques-unes des œuvres les plus novatrices du cinéma français portent le sigle INA alors synonyme d'expérimentation aussi bien dans l'art cinématographique qu'à la télévision.

*
* *

Adapté du roman d'Anne Seghers (écrit sur le bateau qui l'amène en Martinique alors qu'elle venait, en 1940, de connaître à Marseille les imbroglios et difficultés administratives qui seront le lot des personnages de ce livre), *Transit* (1990) se présente comme un film testamentaire, précipité du style et des thèmes de l'auteur. La notion de transit représente ici l'antichambre de l'*exil* (matériel et intérieur) qui habite le personnage, allemand antifasciste fuyant l'Europe hitlérienne et son propre passé. Des problèmes d'identité viennent complexifier la donne lorsque Seidler usurpe le nom de Weidel – écrivain français fraîchement décédé – pour tenter de faciliter ses démarches. Or la maîtresse de Weidel est à Marseille et croit que son amant y est aussi puisqu'elle a vu son dossier établi en vue d'obtenir un visa pour quitter le pays. La jeune femme rencontrera Seidler mais celui-ci ne lui dira rien et la laissera embarquer seule pour l'Amérique du Sud.

Allio se passionne pour l'image de la ville déjà filmée dans *La Vieille Dame indigne*, *L'Heure exquise* et *Retour à Marseille*. Mais il contrecarre sa vision subjective en montrant les choses au passé et à travers les yeux d'étrangers de passage. Ainsi le propos cérébral de son histoire se trouve déconceptualisé et emprunte un parcours très physique. La dérive psychique des personnages devient une recherche topologique et l'absurdité kafkaïenne des requêtes s'inscrit dans un labyrinthe matériel. L'itinéraire du cinéaste se conclut en revenant au point de départ et par retour sur soi-même. Les questionnements des années soixante-dix sont loin mais l'œuvre demeure, dense, belle, un peu triste aussi avec son parfum d'inachevé, les projets inaboutis ayant été presque plus nombreux que les films réalisés.

RENÉ PRÉDAL
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

25. Selon ses propres termes.