



**Double jeu**  
Théâtre / Cinéma

2 | 2004  
René Allio

---

## Allio à distance de Brecht

Un entretien de Yannick Butel avec Jean Jourdheuil

Yannick Butel et Jean Jourdheuil

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2008>

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 39-46

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Yannick Butel et Jean Jourdheuil, « Allio à distance de Brecht », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2008>

---



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

# ALLIO À DISTANCE DE BRECHT

UN ENTRETIEN DE YANNICK BUTEL AVEC JEAN JOURDHEUIL

Allio et le brechtisme... Non, Allio ou le brechtisme... J'hésite ! La formule n'est-elle pas trop limitative et, par-là, trop définitive ? Sur le rapport de René Allio à Brecht, ou du moins à ce qu'il a laissé : la distanciation en tête, je n'ai aucune certitude, aucun *a priori*. Peut-être, toutefois, aurais-je envie de quelques nuances sur la mise en place de ce syntagme figé, un peu trop vite décrété, un peu rapidement arrêté... Pourquoi ? Parce que – un peu – facilement, dans un contexte historique qui s'y prête (Brecht est alors devenu une mode) voit-on le geste brechtien partout. Certainement parce qu'il me paraît difficile de penser la technique brechtienne : théâtrale, applicable *in extenso* au cinéma. Sans aucun doute parce que ce nom (corrigeons) cet adjectif – brechtien – est le fait d'une critique de cinéma qui, comme le dit René Allio<sup>1</sup> et comme le soulignera Jean Jourdheuil, allait finalement au plus simple, au plus commode... sans doute aveugle à un geste plus personnel qui trouve son origine chez le peintre.

Reste qu'il faut néanmoins revenir sur ces signes et ces indices qui ont permis de faire le lien entre Allio et Brecht. Y revenir encore à travers le travail que le décorateur Allio mène avec Planchon le « brechtien », dès 1957, à l'occasion de *Paolo-Paoli* d'Arthur Adamov<sup>2</sup>, puis *Henri IV* (1958), *Georges Dandin*, *La Seconde Surprise de l'amour* (1959) et *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale* (1961), *Tartuffe* et *Édouard II* (1960), *Les Âmes mortes* (1961),

1. « Ce qui était agaçant, c'était, par exemple, lorsque je faisais un film comme *Rude journée pour la reine*, montrant des personnages que j'avais peints avec une réelle tendresse, de voir que ce trait n'était même pas perçu, parce qu'on y voyait de la "distance" et de la "froideur". On me ressortait toujours l'histoire du brechtisme ». Voir R. Allio, « La critique », in G. Gauthier, *Les Chemins de René Allio : peintre, scénographe, cinéaste*, Paris, Éditions du Cerf (7<sup>e</sup> Art), 1993, p. 228.
2. Le nom de Brecht vient immédiatement sous la plume d'André Gisselbrecht quand il parle de la pièce d'Adamov. Il est vrai, moins pour inféoder le second au premier que pour les comparer dans leurs démarches. À la fin de l'article, quand on sait l'enthousiasme pour Brecht du rédacteur de *Théâtre populaire*, les compliments de Gisselbrecht à Planchon et René Allio ne font aucun doute sur l'affinité qu'il entrevoit entre Planchon, Allio et Brecht (voir A. Gisselbrecht, « Compte rendu de *Paolo-Paoli* », *Théâtre populaire*, n° 25, 1957, p. 73-83).

*La Remise* (1962), *Bérénice* (1966)... qui marque l'arrêt de la fidélité des rencontres.

S'y intéresser aussi à travers les films de René Allio et plus particulièrement son lien à Jean Jourdheuil avec qui les canevas des films sont écrits notamment pour *Les Camisards* (1970), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976), *Un médecin des Lumières* (1988), *Transit* (1990).

Et d'ajouter alors que très rapidement, si le lien de René Allio au brechtisme n'est pas à exclure mais à relativiser, cette identité est une parmi d'autres. Et que, dialoguant avec Jean Jourdheuil, bien d'autres facettes d'Allio doivent être prises en compte pour cerner un peu mieux celui qui, au théâtre, en peinture comme au cinéma pensait son art en se nourrissant de l'Histoire, de la pensée de ses contemporains, de la littérature et de la philosophie... enfin de ses rencontres avec ses amis.

**Yannick BUTEL.** *Dans les années soixante, Allio semble très proche de Planchon, de ces « jeunes metteurs en scène » que Gisselbrecht estime prometteurs. Par son engagement, notamment son article sur « comment construire des théâtres » paru dans Théâtre populaire<sup>3</sup>, il peut prétendre à un certain pouvoir intellectuel, à une certaine influence, au moment même où se pensent les Maisons de la culture. L'un et l'autre, Planchon et le pouvoir, il semble qu'il s'en écarte par la suite... tu peux l'expliquer ?*

Jean JOURDHEUIL. Sur son éloignement avec Planchon, je ne ferai pas de confidences. D'ailleurs, René Allio était quelqu'un de discret. Tout au plus peut-on dire qu'il avait été lié à Planchon comme décorateur et que leur parcours tenait à un répertoire, à la manière qu'ils avaient eu de revisiter les Classiques *Tartuffe* et *Dandin*, par exemple, et, aussi, à des spectacles, au moins au début, inspirés du brechtisme. Ce qu'il faudrait sans doute relativiser si l'on portait attention au travail sur l'image qui, chez Allio, est proche de celle qui inspire Visconti. Cela dit, pour en revenir à la « rupture » avec Planchon, c'est avec le *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale* qu'elle s'affirme. Peut-être à cause de l'article de Bernard Dort<sup>4</sup> qui juge négativement celui de Planchon et lui préfère la mise en scène de Strehler. À quoi on pourrait aussi ajouter que cela vient après l'article de Roland Barthes<sup>5</sup> sur *Les Trois Mousquetaires* (très vif et dur de ton).

3. R. Allio, « Comment construire des théâtres », *Théâtre populaire*, n° 35, 1959, p. 3-16.
4. On se reportera à l'article de Bernard Dort qui commence sur un ton attentif par souligner que ce « Schweyk [...] m'a moins déçu que déplu » pour ensuite reprocher à Planchon la symbolisation et son retour à l'expressionnisme que Brecht, depuis longtemps, avait abandonné. Voir B. Dort, « *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale* », *Théâtre populaire*, n° 44, 1961, p. 132-138.
5. À propos des représentations de cette pièce au Théâtre de l'Ambigu, jouant sur un dédoublement Planchon I et Planchon II, Roland Barthes passe au fil de l'épée le Planchon I, « un

Si cet épisode marque une étape dans leur relation, il faut également préciser qu'à partir de 1964, Allio se met au cinéma et que l'on retrouvera dans ses films du début, *La Vieille Dame indigne* (1965) ou *L'Une et l'Autre* (1967), les acteurs liés à l'équipe de Planchon (Jean Bouise, Malka Ribowska...). À partir de 1968, avec *Pierre et Paul*, les acteurs n'ont définitivement plus rien à voir avec Planchon. Il s'éloigne des amis qu'il avait là. Et je crois, au fond, qu'il est assez seul. Seul avec des amis, les Adamov...

Pour ce qui concerne le pouvoir, je n'ai pas l'impression que René Allio ait jamais eu envie d'être un homme de pouvoir, ni au théâtre, ni au sein du Parti communiste. C'était pas son truc. Sa participation, dès la fin des années cinquante, à la construction architecturale des Maisons de la culture, le fait que Malraux ne soit pas loin et qu'Allio fera partie des gens qui ont donné des idées pour construire un parc de théâtre qui n'existait pas encore (Théâtre de la Ville, le TNP de Villeurbanne, Nanterre...) ou son engagement dans la rénovation, tout en respectant l'ancien, de la salle d'Aubervilliers (ouverte en 1964) ne font pas de lui un homme de pouvoir, mais quelqu'un – un « constructeur de théâtre » dirait Dort<sup>6</sup> – qui avait des idées sur son métier. On s'en inspira.

Non, vraiment je pense qu'il aimait plus être-artiste. Il aurait pu faire carrière à Villeurbanne pendant trente ans, être nommé à l'AUA<sup>7</sup> comme conseiller à l'architecture théâtrale. Mais alors il aurait perdu son espace respiratoire (rires). Quand on entre dans des relations trop contraignantes, on ne peut plus respirer.

**Y. B. Ta rencontre avec Allio se fait dans la périphérie de 1968, dans le contexte du manifeste de Villeurbanne... C'est à ce moment que vous décidez de travailler ensemble ?**

J. J. Oui, dans ces années-là, précisément, en 1969, en Bourgogne. Cela dit, j'avais eu le désir de travailler avec lui bien avant. J'ai le souvenir qu'il y avait avec nous Christine Laurent (impliquée dans les « choses » cubaines) et Jean-Pierre Vincent (marqué par le Théâtre de Sartrouville). Allio nous écoutait parler et nous écoutions ses avis sur le métier. Il parlait avec beaucoup d'attention et de civilité, de bienveillance aussi. Il évitait les commentaires acides et brutaux, les jugements catégoriques et les appréciations sur les personnes. Ça c'était plutôt mon lot, mon côté althusserien qui, paradoxalement, traduisait Karl Valentin. C'est à cette époque qu'il m'a demandé de travailler avec lui sur le scénario des *Camisards*. Tous

auteur docile, un auteur sans texte », écorche ce « spectacle vide » et se fend d'une référence à Brecht qui renvoie Planchon au « folklore populaire de la France ». Voir R. Barthes, « *Les Trois mousquetaires* », *Théâtre populaire*, n° 36, 1959, p. 47-49.

6. C'est moi qui ajoute et emprunte ce mot lu dans la critique de Dort sur *Schweyk* qui ne tient pas Allio pour, seulement, un décorateur.
7. L'Atelier d'urbanisme et d'architecture ; voir ici même l'article de Catherine Guillot : « L'Architecte de théâtre ».

les lundi je me rendais donc à Paris pour travailler sur le scénario avec René. Et le soir, j'allais aux réunions de la Jeune Peinture. C'est là que j'ai rencontré aussi Gilles Aillaud.

**Y. B.** *À Nancy tu avais mis en scène Les Horaces et les Curiaces de Brecht. Un pièce didactique. Pourquoi crois-tu que tu es en partie responsable de l'étiquette de brechtien de René Allio ?*

J. J. Si tu veux, René, au cinéma, venait de faire *Pierre et Paul*. Il s'était éloigné de Planchon. Avec *Les Camisards*, avec moi et mon identité brechtienne, cette ambiguïté a pu être entretenue. Je crois toutefois, et aussi, qu'être brechtien était commode puisque ça permettait d'être marxiste en se distanciant du stalinisme. Le discours et la pratique brechtiens n'étaient pas « stal ». D'où le recours, via une critique un peu paresseuse, à cet adjectif concernant les films de René. En ce qui concerne *Les Camisards*, il faut d'ailleurs rappeler qu'initialement le premier scénario ne correspondait pas à ce qui sera monté. Ce que je veux dire encore, c'est que *Les Camisards* a réuni les acteurs qui, ultérieurement, seront avec Jean-Pierre Vincent et moi dans le Théâtre de l'Espérance : Gérard Desarthes, Hélène Vincent, Pierre Dios, Philippe Clévenot... Aucun ne sortait du Conservatoire et c'est René qui choisissait les gens avec qui il travaillerait.

**Y. B.** *Tu dirais que cette première collaboration avait un fondement idéologique, qu'elle reposait sur une autre manière de comprendre Brecht ou d'y recourir ?*

J. J. Notre échange était, je crois, moins idéologique qu'il ne reposait sur des atomes crochus plus intimes, une façon de rire ensemble, de parler ensemble. Moi, je discutais la dramaturgie, je proposais des idées, j'écrivais des pages... Il savait que je lui dirai toujours ma pensée et il acceptait, et son attitude l'encourageait, un dialogue sincère, parfois très critique où les discussions autour de points d'objections nous permettaient d'avancer. Mais en dernier lieu, c'est lui qui prenait la décision.

On est donc parti des *Journaux camisards*, paru en 10 / 18, et le film s'est construit sur un mode d'écriture qui a privilégié la forme littéraire. À partir de documents, on remplissait une séquence, on retravaillait nos brouillons... La façon de conduire les récits faisait penser aux films politiques des années trente, chez Eisenstein et Kozintsev. Ça a été le début de notre collaboration, ensuite, il y aura *Moi, Pierre Rivière...* puis *Un médecin des Lumières*, ce qui a été appelé « les films historiques », et enfin *Transit*.

Je crois que si notre relation a duré, c'est aussi pour d'autres raisons qui sont, celles-là, liées à l'évolution du théâtre et à nos propres parcours. C'est l'épisode de la direction de Chaillot et de l'architecture de la salle, par exemple, juste après *Les Camisards*. Jean-Pierre Vincent et moi avions le projet de travailler avec des peintres : Fanti, Gilles Aillaud, Mazelli et René Allio. Chaillot aurait été alors dirigé par un intendant – je me souviens

qu'on avait proposé le nom d'Hubert Gignoux et celui de Paul Puaux – et aurait abrité notre compagnie fondée à partir des acteurs des *Camisards*. Quand Jack Lang a été appelé au ministère, il a décidé d'engager Vincent. Moi, avec René, je suis parti faire *Chatterton* à Strasbourg. Pour moi, comme pour lui, c'est un tournant. Lui, d'ailleurs, à ce moment-là, fait le point sur ce qu'il a fait jusqu'à maintenant comme scénographe et décorateur. Il prend ses distances avec l'idéologie de Le Corbusier, il a fait une synthèse entre son travail avec Planchon, le brechtisme et Le Corbusier. Il pense la fonctionnalité du décor. Il va alors travailler un peu partout en Europe, en Allemagne avec Zadek, en Angleterre aussi et c'est là qu'il fait toute une série de travaux sur la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le théâtre de la restauration. Tout cela, la critique ne l'a pas vu, alors que manifestement c'est déterminant et que ça l'éloigne du brechtisme.

Tout notre travail sur ce qui est appelé « les films historiques » procède en partie de ce lien qu'il peut y avoir entre les peintres, le cinéma et le travail de décorateur. Et si Brecht faisait référence à la peinture chinoise ou à Brueghel, Allio, lui, étudiait les peintres du XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Chardin, La Tour, Le Nain... sans doute parce que la façon de penser son métier le conduit à réfléchir sur l'image et l'espace. Sur son bureau, il y avait des cartes postales et des reproductions de ces peintres. Et lui se préoccupait de savoir et de comprendre comment la lumière tombe sur les objets.

*Y. B. C'est ce que l'on retrouve dans ses films, cette manière de filmer les visages, de montrer les paysages...*

J. J. Oui, tout à fait, avec des variantes selon les films auxquels on pense. Dans *Les Camisards*, par exemple, on est proche du plan américain. Mais ça va même plus loin, car ce rapport au pictural trouve aussi une manière de s'accomplir dans le mode d'écriture des films. J'ai parlé de la littérature, il faudrait vraisemblablement regarder le rapport qu'il y a entre la description en littérature et celle que l'on retrouve dans ses films. Le récit est descriptif autant que l'image. Et ici, on ne parle plus de sociologie de l'image.

*Y. B. Plus proche de Flaubert que de Zola en quelque sorte !*

J. J. Oui, ça c'est sûr ! Le geste du descriptif leur est commun. Et d'une certaine manière, la description peut être prise pour une distance, une mise à distance... et du coup confondue avec un principe brechtien. Mais on peut aussi ne pas théoriser, ne pas problématiser cette distance, ce retrait, cette manière de rester et de vouloir demeurer spectateur.

*Y. B. C'est aussi une manière de rester à la marge, d'entretenir une indépendance, d'avoir une autonomie, peut-être d'entretenir le désir qui me semble lié à cette question de... liberté et de regard autonome ?*

J. J. Pour ce qui est de René, je l'ai dit, ça n'était pas un homme de pouvoir. Quant à moi, je revendique le droit d'être spectateur, le goût d'être

spectateur, l'obligation et la nécessité d'être spectateur. Ça m'a conduit à faire des choses comme le *Jean-Jacques Rousseau*, le *Montaigne* avec Jean-François Peyret, le *Spinoza* avec Gilles Aillaud... qui sont d'autres formes de retrait. Avec René il y avait ça... Parce que tout de même, les questions qui nous taraudaient c'était « qu'est-ce qu'être un artiste aujourd'hui ? », « qu'est-ce qu'on peut faire comme art ? »...

Jusque dans notre relation de travail, cette façon aussi de se retrouver épisodiquement sur des films, de ne pas travailler de manière constante... tout cela participe de la distance, de la nécessité de la distance pour préserver des relations qui s'institutionnalisent toujours trop vite. Ce qui me vient à l'esprit quand je parle de notre relation de travail, c'est ce sentiment, justement, de ne pas travailler, d'être dans le ludique loin de la corvée. Ça ne me souciait pas de lui dire, par exemple pour *Un médecin des Lumières*, qu'un médecin de cette époque, c'était un peu comme un commissaire bolchevique du Kazakhstan (rires). La métaphore valait ce qu'elle valait, mais elle servait à écrire la séquence.

*Y. B. J'ai envie de revenir sur le brechtisme, l'engagement et la distance et, pour en parler, de passer par 68. Jusqu'en 68, l'intellectuel est celui qui sait, après 68 c'est celui qui n'a pas de leçon à donner, voire qui peut apprendre des autres. Est-ce que votre travail au cinéma n'était pas finalement de rendre compte d'une parole populaire, d'un monde paysan à connaître en deçà du discours intellectuel ? Par ailleurs, si l'on songe à ces quatre films, est-ce que la classification en « films historiques » n'est pas un peu molle ? Ne peut-on plutôt penser qu'il s'agit là de films qui, par leurs détails, cette manière de pointer l'inaperçu et l'in-entendu, participent du geste de reconsidérer l'histoire, de la regarder autrement ? Pour moi, le brechtisme serait là !*

J. J. Oui, mais ce n'est pas le brechtisme. Ce rapport au regard, c'est simplement le fait que Brecht était un type intelligent et curieux qui savait regarder, en face et dans les coins. Il faut s'entendre sur le brechtisme défini à cette époque-là. Brecht c'est quoi avant ça ? Sa position est ambivalente, elle est à la fois pragmatique et entretient aussi une sorte de fantasmatique de l'exil et de l'utopie au sein de laquelle il y aura élaboration d'une esthétique pour un socialisme qui ne serait pas stalinien. C'est la question : « que serait l'art dont aurait besoin le communisme, si le communisme était débarrassé de Staline ? ». Là-dessus, Brecht prend position. Il dit voilà comment il faudra construire les cathédrales, voilà l'architecture scénique : le cyclorama, voilà la distanciation, voilà la théorie esthético-politique... Et Brecht, tout en avançant ce système, est capable de se contredire, de varier, de changer... de passer de l'épique au dialectique, d'adapter pour le Berliner Ensemble, en 1953, *Tambour et Trompettes*, plutôt que de reprendre *L'Opéra de quat'sous*.

Puis il y a la mort de Brecht, sa canonisation et le moment où les brechtiens français interviennent et disent : « Brecht, c'est ça ! ». Mais ça quoi ? L'esthétique canonique brechtienne, c'est tout ce qu'il a écrit et

passé à la moulinette à travers ce qu'il a pris à Lukacs<sup>8</sup> qui est le seul esthéticien marxiste sérieux, loin de Jdanov. Qu'à cela ne tienne, Dort, Gisselbrecht (pas Barthes, c'est autre chose) garantissent le brechtisme.

Allio, lui, ne s'intéresse pas à ce Brecht imposé. Je dirai même que Brecht l'agace. Que certains textes théoriques ne l'intéressent pas, même *L'Achat du cuivre*... que la « lutte des classes » n'est pas un objet qu'il traiterait de façon aussi lourde. En revanche, je crois qu'Allio aimait chez Brecht son souci de l'observation, de la description. Et cet aspect, cette chose, il l'a retrouvé quand Michel Foucault s'est mis à analyser et à décrire les phénomènes infra-historiques. Cette manière que Foucault<sup>9</sup> a d'insister sur la notion d'espace dans notre rapport à la pensée, notre lien à l'histoire, plus qu'à celle du temps qui est privilégiée par le Bergsonnisme ou les marxistes. Parce que dès que l'on parle de l'espace, on est obligé de tout arrêter, d'être an-historique. Et cette notion d'espace, chez Foucault, c'est le moment de la description. C'est le moment où l'on s'abstrait du mouvement de l'histoire pour prendre la peine de décrire les configurations, les paysages, les reliefs. C'est l'instant d'une spatialisation. De même pour Allio. Le geste de la description fait advenir la notion d'espace. Dans les films, l'action trépidante proposée par le cinéma américain est remplacée par cette notion d'espace, cette attention pour le détail et les choses inaperçus. Or c'est là qu'est la divergence avec Brecht parce que Brecht est dans un schéma hégélien qui pose que le vrai est caché par l'apparence.

*Y. B. Je suis d'accord sur les liens à Foucault, sur la pertinence accordée à l'espace... mais le travail que mène Allio, cette façon qu'il a de travailler à une petite échelle, ce souci du mécanisme, cette « esthétique du mécanisme » me paraît brechtien au sens où il revient sur l'histoire, sur l'inaperçu ou le marginalisé !*

J. J. Oui, tu peux le dire comme ça aujourd'hui. Mais tu dois aussi te replacer dans le contexte de ces années-là. Chez Brecht, la représentation, c'est la représentation de l'action. Ce que je soupçonne, pour Allio, c'est qu'à partir d'un certain moment, la représentation de l'action est suspendue pour les besoins de la description de choses qui sont de l'ordre de l'espace, des espaces. C'est l'espace qui ralentit et interrompt l'action. Chez Brecht, ça, c'est impossible. On est, avec Brecht, dans une esthétique

8. Comment ignorer le distinguo et l'analyse que fait Georges Lukacs en 1920 dans *Théorie du roman*, par exemple, entre le Moi intelligible qui est l'objet du Drame, et le Moi empirique qui vaut pour l'épopée ? Relisant les pièces de Brecht, on sera surpris de constater que les « héros », figures centrales et autres silhouettes éponymes obéissent à cette distinction et que le théâtre brechtien passe de l'une à l'autre. Voir G. Lukacs, *La Théorie du roman*, trad. fr. J. Clairevoye, Paris, Gonthiers, 1963, p. 40.
9. L'idée de Foucault comme alternative au marxisme se retrouve également dans le propos de Serge Toubiana (collaborateur avec Jean Jourdheuil sur *Moi, Pierre Rivière*...). Lire là-dessus son article, « Michel Foucault et le cinéma », in *Michel Foucault, la littérature et les arts*, P. Artières (dir.), Paris, Kimé, 2004, p. 187-194.



du choc et donc de l'action discontinue. Le décor et l'espace sont fonctionnels par rapport à l'action. Comprenons bien, je ne dis pas qu'Allio est totalement étranger à cette question de l'action. Dans *Les Camisards*, on pourrait même admettre que l'esthétique du choc est pertinente. Il y a des luttes, des rapports de force. C'est presque très brechtien. Avec *Moi, Pierre Rivière...*, les choses sont traitées différemment. Ça s'individualise. On s'approche davantage du personnage et les notices décoratives, secondaires pour *Les Camisards*, passent au premier plan. À quoi il faut ajouter tout le travail que René a fait sur la voix off dans *Les Camisards* et dans *Moi, Pierre Rivière...* qui n'obéit pas du tout à la même logique. Dans *Les Camisards*, c'est une voix épique qui permet de rendre les choses claires ; pour *Rivière*, c'est une voix qui accentue le suspense. Jusqu'au moment où, pour *Un médecin des Lumières*, René abandonne le primat de l'action pour lui préférer le lieu, l'espace, le ralenti dont a besoin l'espace pour respirer... les intérieurs, les paysages... qui renvoient au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le moment où le temps de la description se substitue à celui de l'action. Là, ce n'est plus, de fait, brechtien puisque pour lui, les décors et l'espace sont fonctionnels par rapport à l'action. L'écriture filmique d'Allio est trop attentive au continu et à la nuance pour être brechtienne. Si on prend *Les Camisards*, Allio aurait pu être dans l'esthétique brechtienne. Il y a matière : les camisards, c'est les bons, les gauchistes ; la noblesse, c'est les mauvais, les bourgeois. Les effets de chocs brechtiens pouvaient être envisagés. Mais ce n'est pas ça qui intéressait Allio. D'abord, il y a les Cévennes – un espace –, et puis ce qu'il met en valeur et ce qui retient son geste, c'est plutôt la manière que les gens ont de se retrouver dans une bergerie, comment les camisards simulent une attaque alors qu'ils n'ont que deux fusils... Ce qu'il saisit, c'est les petites choses.

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR YANNICK BUTEL  
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE