Le Bon Petit Henri ou le film de sa vie

Gérard-Denis Farcy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2036>

DOI : 10.4000/doublejeu.2036

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 61-74

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Gérard-Denis Farcy, « *Le Bon Petit Henri* ou le film de sa vie », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 09 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2036> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2036>

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

LE BON PETIT HENRI OU LE FILM DE SA VIE

Pendant de nombreuses années, René Allio a pensé faire un film d'après un conte de la comtesse de Ségur : *Le Bon Petit Henri*. En 1994 (moins d'un an avant qu'il ne meure), il présente à cet effet aux responsables d'Arte un dossier très détaillé avec plan de financement, distribution et calendrier de tournage. Or de ce projet de longue haleine et malheureusement avorté, il ne reste que quelques traces dans les *Carnets*¹ ; ainsi que des archives substantielles qu'il convient de solliciter si l'on veut rendre justice à ce film *invisible* – et plus encore si l'on veut prendre la mesure du travail scénaristique de son auteur.

Les prolégomènes, on les trouve entre autres dans les *Carnets* (qui couvrent la période 1969-1990) ; et, pour ce qui est de la première mention, dans les carnets inédits à la date du 18 avril 1965. À la recherche de nouveaux scénarios, Allio y mentionne l'histoire d'un petit montagnard improvisé – sans faire le lien avec la comtesse de Ségur. Ce n'est que beaucoup plus tard (en 1990) qu'il intègre cet embryon à la genèse de son *Bon Petit Henri*², et qu'il l'évoque avec plus de détails. Il se souvient alors d'avoir songé à l'aventure de ce jeune garçon qui, pour impressionner sa mère enceinte, décide de faire l'ascension de la Montagne Sainte-Victoire. Le film aurait raconté les risques qu'il encourt et les épreuves qu'il doit affronter ; il aurait aussi montré l'impact de sa disparition sur ses proches et sur la Cité (grâce aux médias). Plusieurs motifs développés ensuite sont déjà présents ici : l'ascension convertie en quête, la figure maternelle, le spectre de Cézanne, la médiatisation de la fable et son irruption dans la société de spectacle. L'on ne sait rien de plus sur ce projet (remémoré vingt-cinq ans

1. R. Allio, *Carnets*, A. Farge (éd.), Paris, Lieu commun, 1991.

2. Comme en témoigne ce texte inédit : « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients », que j'ai pu consulter – comme les autres – grâce à Annette Guillaumin que je remercie vivement pour son aide inestimable.

plus tard), si ce n'est l'influence que devait y exercer un film de David Miller : *Seuls sont les indomptés* (1962). Une influence qu'il est bien difficile d'imaginer ; tout au plus peut-on penser qu'Allio eût été sensible aux vicissitudes d'un genre à la fois dévoyé et pérennisé (le western égaré dans la violence urbaine d'aujourd'hui) et qu'il se fût inspiré de ces assauts donquichottesques contre les symboles du monde moderne (avion, hélicoptère).

Deux séries de documents permettent de se faire une idée de la suite : les *Carnets* qui évoquent la montée en puissance du personnage d'Henri et du film dans la mythologie d'Allio, puis au début des années quatre-vingt-dix les « notes d'intention » particulièrement attentives à retracer une longue genèse narrative³. Le 22 juillet 1973 (à la fin du tournage de *Rude journée pour la reine*), les *Carnets* mentionnent pour la première fois *Le Bon Petit Henri* et son adaptation « très libre » qui désormais remplace l'esquisse de 1965. Conjointement à ses motivations pragmatiques (il lui faut un sujet) et affectives (un sujet qui lui tienne à cœur), Allio fait état d'autres impulsions générées par ses lectures. C'est ainsi qu'il cite dans ses notes Bakhtine – un Bakhtine dont il lit vers 1972-1973 *Épopée et Roman* et le *Rabelais*. Sans doute est-il, dans ce dernier cas, sensible à la réhabilitation d'une culture populaire longtemps occultée et aux perspectives offertes par une esthétique carnavalesque. Mais il n'en dit pas plus sur ce qui est d'ailleurs moins une influence précise qu'une sorte de lecture intertextuelle : se nourrir de Bakhtine au temps du *Bon Petit Henri*, c'est en effet amorcer une lecture bakhtinienne de la comtesse de Ségur. *Épopée et Roman* l'incite d'autre part à des spéculations extensibles à ses futurs films. L'intention globale, c'est de substituer aux formes codifiées (et réductrices) du cinéma une « forme nouvelle » inspirée de celles que Bakhtine lit dans le roman ; *Le Bon Petit Henri* servant alors de banc d'essai. D'autres lectures en revanche sont plus spécifiques au projet, dont celle des contes populaires. Nanti de cette connaissance et d'une compétence acquise auprès de Bakhtine, Allio peut alors porter un autre regard sur le récit de la comtesse de Ségur – en tenant compte par exemple de son inscription socio-historique. Il note à cet égard deux choses : la quête d'Henri passe par l'obéissance plutôt que par des initiatives ou des ruses que le xix^e siècle bien pensant eût jugé inacceptables de la part d'un petit paysan ; la fable subit une forte édulcoration par rapport à la tradition originelle. Dans celle-ci, comme il se plaît à le rappeler, les relations familiales sont souvent intéressées et brutales⁴ – à

3. Ces « notes » étant généralement suivies de réflexions confiées aux carnets (et non publiées dans les *Carnets*).

4. Et d'énumérer : cupidité, viol, voire cannibalisme.

preuve ce *Fils assassiné*, récit languedocien dont il détaille en avril 1974 les atrocités⁵. Autant dire qu'en soulignant ces quelques caractéristiques du conte en général (ductilité narrative⁶, violence affective), il se donne les coudées franches par rapport à celui qu'il souhaite adapter.

Les premières esquisses de l'adaptateur, au début des années soixante-dix, n'ont pas toutes eu de suite. Allio songe en effet – avant d'y renoncer – à raconter « les aventures d'un petit paysan partant des Cévennes vers la plaine et les villes, à la recherche de la Fleur de Laurier [...] »⁷. Puis, dans ses *Carnets* de 1973, il fait d'Henri un jeune travailleur dont l'itinéraire (la quête) devra se déployer sur fond de luttes ouvrières ; corrélativement, il le vieillit et l'émancipe : « Henri baise, Henri combat, Henri tue »⁸. Très vite pourtant, il renonce à ces activités (sauf la combativité)⁹ et à cet ancrage socioprofessionnel : Henri sera désormais sans profession, sans conscience de classe et plutôt pauvre. Le changement est important et Allio s'en est expliqué : il craint « l'idéalisation du personnage populaire »¹⁰ ; sans compter qu'il se refuse à faire d'Henri un emblème de la classe ouvrière passible d'une grille de lecture qui n'est plus tout à fait la sienne. Il y aura bien un peu plus tard une tentative mais sans lendemain, celle d'en faire un fils d'émigré et même un beur¹¹. Quoi qu'il en soit, dès ces premières esquisses, plusieurs choses sont acquises : la modernisation de la fable et de ses codes (finie la Bibliothèque rose), ainsi que le recours au merveilleux. Mais l'idée d'Allio qui va faire son chemin et que lui inspire la lecture du *Maître et Marguerite* de Boulgakov¹², c'est que le merveilleux – loin d'être un ingrédient inoffensif, « déréalisant » – peut être un moyen d'interroger le réel, un levier pour opérer sur lui¹³.

Jusqu'en 1990, le cinéaste reviendra souvent à son *Bon Petit Henri* avant d'opter pour un autre projet ; c'est le cas en 1975 (mais il tournera finalement *Moi, Pierre Rivière...*) ou en 1980 (après le tournage de *L'Heure exquise* et avant la sortie de *Retour à Marseille*). Chaque fois, fable et personnage eussent été probablement différents ; sans que l'on sache quoi que ce soit sur la nature de ces différences. Il faut attendre août 1990 (et l'entrée dans la

5. « Intéressant, ça » dit-il dans « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients ».

6. Que la comtesse exploite à sa façon : elle aussi adapte le fonds populaire.

7. *Le Bon Petit Homme* (inédit).

8. *Carnets*, p. 41.

9. Du moins, pour la sexualité, il renonce à en faire état (sauf en 1990).

10. « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients ».

11. Allio étant lui-même un fils d'émigré italien.

12. Rabelais revu par Bakhtine avait aussi son idée là-dessus.

13. Parlant du monde d'aujourd'hui, les *Carnets* précisent : « [...] le merveilleux devra être ce avec quoi on opère sur lui » (p. 34).

période décisive) pour qu'Allio précise l'état du projet, tel qu'il se le figure lorsqu'il achève en 1989 le scénario de *Transit*. La fable ainsi rédigée n'est pas complète, ni pleinement détaillée¹⁴ ; mais les progrès dans l'élaboration sont cependant considérables. Henri, chômeur et amoureux¹⁵, réussit à se faire engager à Bry-sur-Marne comme figurant dans un film librement adapté du *Bon Petit Henri* de la comtesse de Ségur. Il se fait quelques amis parmi les acteurs qui jouent des personnages d'autant plus surprenants qu'ils sont absents du conte de fées : le Diable, le Bon Dieu. Lesquels – comme dans la dernière version – ont déjà un statut ambivalent : ce sont des personnages fictifs mais qui, une fois la fiction achevée, déboulent dans la réalité. Quant à la quête, elle consiste à devoir aller à Marseille (sans doute aux Baumettes) pour y régler « un problème grave, vital pour lui »¹⁶, et à affronter pour ce faire moult difficultés dont l'ascension de la Montagne Sainte-Victoire. À la suite de ce « BPH 89 » (codé comme tel dans les « notes »), advient un « BPH 90 »¹⁷ qui résulte des réflexions faites pendant le tournage de *Transit*. En effet, les mutations de l'Histoire et la déroute des idéologies communistes (la chute du mur de Berlin) incitent Allio à se demander si Henri est toujours d'actualité : « [...] peut-on, ou ne peut-on pas faire le BPH aujourd'hui ? »¹⁸. Or, plutôt que de spéculer sur la question, il décide de l'incorporer au film – via trois nouveaux personnages : un réalisateur et deux scénaristes, et une action nouvelle : ils s'en vont écrire, loin de Paris, le scénario – celui que nous connaissons déjà – du *Bon Petit Henri*. Deux registres narratifs et deux régimes de réalité apparaissent ici selon une logique bien connue¹⁹ : un film en train de se faire et ce film (en partie), l'envers de la fiction et la fiction elle-même. Interférences mais aussi correspondances : les auteurs voyagent en quête de leur film qui raconte un voyage et une quête, leurs difficultés sont elles aussi des épreuves. Enfin, Allio aurait voulu profiter de l'occasion (l'entrée du cinéma en diégèse) pour s'exprimer sur le Septième Art et notamment stigmatiser les stéréotypes qu'il véhicule²⁰. Bien vite cependant, des craintes surgissent ailleurs : que le merveilleux n'intervienne que dans la fiction développée par les scénaristes. Faut-il supprimer ceux-ci et leurs affabulations, renoncer au double registre

14. Allio résume, pour mémoire, des versions antérieures certainement plus élaborées au moment où il les a conçues.

15. Pour la dernière fois.

16. « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients ».

17. À vrai dire un « BPH 90, I » qui, une fois remis en question, devient un « BPH 90, II ».

18. « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients » ; notons toutefois que les événements invoqués n'ont pas précipité la « déprolétarianisation » d'Henri déjà acquise depuis un certain temps.

19. De Godard (*Le Mépris*) à Truffaut (*La Nuit américaine*) entre autres.

20. Comme il l'avait déjà fait dans *Rude journée pour la reine* et *Le Matelot* 512.

pour sauver le merveilleux et l'installer dans la seule réalité ? Telle est la question qu'Allio se pose, à laquelle il va répondre par l'affirmative.

Cela dit, la genèse qui nous occupe présentement n'est pas seulement une question d'ordre narratif ou dramaturgique, c'est aussi une affaire d'investissement personnel. Ce qui importe en ce cas, ce n'est plus le film réel mais l'idée qu'Allio s'en fait peu à peu. *Le Bon Petit Henri* – qu'il s'approprie d'ailleurs très vite aux dépens de la comtesse²¹ – devient à ses yeux un repère obligé, une valeur exemplaire, une matrice régulièrement revisitée et pour tout dire un mythe personnel. C'est ainsi que, dans les épreuves d'Henri et dans sa quête réussie (une quête de soi plutôt qu'une quête de l'objet magique), Allio se projette avec ses propres difficultés et aspirations. Et qu'il va même jusqu'à s'identifier au personnage, tant et si bien qu'il n'a même plus besoin de le citer :

Ce sera toujours, sur la rude pente, l'escalade qui ne finira jamais. Pas de sommet calme et apaisé. Il faudra se battre jusqu'à la fin²².

Et puis, quand ce n'est pas le protagoniste qui sert de modèle ou d'alter ego, c'est le film lui-même qui est invoqué. Le cinéaste, en effet, pense sa future réalisation en termes de quête avec des vicissitudes au tournage équivalentes à des épreuves et une réussite à la clé homologue à celle d'Henri. Enfin, il lui arrive de considérer sa carrière à l'aune du *Bon Petit Henri* ; comme si chacun de ses films était une épreuve surmontée et que *Le Bon Petit Henri* soit la victoire finale ou mieux : l'accomplissement personnel²³. En bref, Allio espère s'accomplir avec Henri (qui s'accomplit) et plus encore avec *Le Bon Petit Henri*, ce film qui ne peut être qu'accompli et « heureux »²⁴. Identification, idéalisation, mythification, tels sont donc les processus intimement mis en place dès les années soixante-dix, sur la base desquels se développe sur une plus longue durée la genèse scénaristique.

Le document suivant est du plus grand intérêt : il s'agit d'un texte achevé en février 1993, travaillé et cosigné avec Évelyne Pieiller²⁵, et sans commune mesure avec les esquisses précédentes (et strictement privées). L'on a affaire désormais à un scénario détaillé (93 pages), représentatif et conçu pour être divulgué à qui de droit (d'abord aux décideurs et bailleurs de fonds). Mais ce n'est pas encore un script avec découpage plan par plan

21. Nommée une fois (p. 34), elle disparaît ensuite de l'idiolècte des *Carnets*.

22. *Carnets*, p. 207.

23. Ce terme est fréquent dans les *Carnets* et le concept essentiel pour leur auteur.

24. *Carnets*, p. 45.

25. Avant d'en faire sa collaboratrice, Allio avait eu comme interlocuteurs Jean Jourdeuil et Arlette Farge (Voir les *Carnets* au 25 novembre 1990).

et dialogues intégraux. Le découpage y est plus dramaturgique que cinématographique : 81 séquences distinguées selon les lieux et les moments ; l'écriture (volontiers dialoguée) ressortit à la novélisation, sans renoncer pour autant aux codes romanesques (intrusions de narrateur). Tel quel, le document permet cependant d'examiner les structures de la fable et parfois d'imaginer un cinéma en devenir ; à cette seule réserve près : il n'est pas du tout sûr qu'il soit entièrement définitif. Le cinéaste en effet possède un stock de variantes où il peut encore puiser jusqu'au moment du tournage et il n'est pas à l'abri d'inspirations scénaristiques de dernière minute ou de repentirs.

L'on sait déjà que cette fable est une quête et qu'elle a pour mémoire textuelle un conte qui lui-même émerge à toute une tradition. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à y retrouver les grandes unités narratives inhérentes à la littérature folklorique²⁶ ; à commencer par la *manipulation* et la *compétence*, ici réalisées dans ce qu'Allio appelle plus simplement le « prologue du récit ». L'enjeu de cette grande séquence, c'est de lancer l'intrigue en injectant dans un protagoniste en état de vacance deux séries de stimulus : la relation au film et le devoir à accomplir. C'est ainsi qu'Henri se fait engager comme figurant sur le tournage d'un téléfilm tiré de l'œuvre de la comtesse de Ségur et qu'il prend conscience de ses affinités avec le héros du film : le nom, la pauvreté, la mère malade. Seul lui échappe le sens de la première scène où il assiste au tournage de cette séquence qui voit la Fée indiquer à Henri ce qu'il doit faire pour que sa mère guérisse. L'idée de la quête s'affiche donc dans le double récit filmique (film dans le film et film) avant de s'installer dans la conscience du personnage. Cette dernière installation survenant peu après, à l'issue de quelques péripéties qui augurent bien de la facture romanesque voire feuilletonesque qu'Allio souhaite développer tout au long de son film²⁷. Sitôt le tournage terminé, Henri est interrogé par un policier qui le soupçonne d'avoir participé à des pillages dans son quartier et lui laisse entendre qu'il en sait beaucoup sur l'infortune de ses parents. Il découvre alors les lettres écrites de prison par celui qui est peut-être son père et qui demande à sa mère de produire un document susceptible de le disculper. Celle-ci étant cataleptique, Henri décide de partir à sa place pour Marseille et les Baumettes. À l'évidence, l'objet de la quête a changé depuis la comtesse : ce n'est plus la mère qu'il faut sauver du dénuement mais le père qu'il faut délivrer et reconnaître²⁸. En termes de sémiotique narrative, cette phase constitue une *manipulation* :

26. Et constituées en « algorithme narratif » par l'école de Greimas.

27. Dans le « Dossier artistique et financier » examiné ci-après, Allio invoque Jules Verne.

28. Dans la mesure où il ne le connaît pas et n'est même pas sûr que ce soit son père.

le sujet (Henri) mis au courant par un faire-savoir (les lettres) d'un objet de valeur (le père) est amené à un devoir-faire et à l'établissement d'un contrat (en l'occurrence passé avec soi-même). Avant que le sujet ne se lance dans la quête (c'est-à-dire dans le faire), il lui faut encore acquérir la *compétence*. Henri l'obtient très vite à l'issue d'un certain nombre d'épisodes qui le voient partir en stop et faire des rencontres décisives. Il subit notamment avec succès l'épreuve qualifiante : décharger un camion (le savoir-faire²⁹), et il reçoit le précieux adjuvant : un certificat de travail qu'il appelle désormais son « talisman » (le pouvoir-faire). Bien entendu, le cheminement mouvementé vers Marseille va être jalonné d'autres épreuves, dont certaines concernent davantage la personne d'Henri que l'objet de sa quête. Comme si Allio voulait nous préparer (ainsi que son héros) à un infléchissement de la quête du père en quête de soi. Les deux épreuves suivantes (et désignées comme telles par les personnages eux-mêmes) visent en effet à tester la force de caractère et la clairvoyance d'Henri plus qu'elles ne le rapprochent des Baumettes. Dans un parc d'attractions, il est engagé pour jouer le rôle d'un indien condamné à mort et exécuté : à lui de prouver qu'il ne craint pas d'être exécuté pour de bon. Un peu plus tard, il est invité à donner l'un de ses reins pour sauver un pseudo bienfaiteur de l'humanité ; à lui de prouver qu'il saura déjouer le discours fallacieux qui le presse d'accepter. Provisoirement suspendue, la quête du père refait surface sous forme d'un aller-retour à Berlin. Afin d'établir que le locataire des Baumettes n'a volé qu'un faux Cézanne, il faut qu'Henri aille chez le galeriste berlinois ayant détenu ce faux. Il lui reste ensuite à mettre le cap sur les Baumettes où se produit ce dernier coup de théâtre qui modifie la cible de la quête et l'arc de la *performance* : le prisonnier n'est pas le père mais l'ami du père décédé depuis longtemps. Henri n'a donc pas trouvé de père, par contre il a trouvé la voie de la quête de soi. En tant que destinataire, il n'est pas devenu un fils retrouvé mais un garçon aguerri qui vient de passer avec succès la dernière épreuve (s'accepter comme orphelin). Reste le finale à la Montagne Saint-Victoire assorti d'une symbolique (le toponyme, le sommet) qu'il convient de relativiser : Henri est loin d'avoir gagné définitivement même s'il a franchi une étape essentielle. Du point de vue de la sémiotique, cette séquence fonctionne comme une *sanction* : Henri y est félicité pour le chemin parcouru (par lui et en lui), sous le regard de Cézanne qui fait office de destinataire-judicateur³⁰. Certes il pense que son copain Paulo pourrait bien épouser sa mère³¹, mais il n'y songe – furtivement et sous forme de boutade – qu'après

29. C'est-à-dire l'aptitude à faire vite et bien une tâche ingrate et pénible.

30. Il évalue si ce qu'il a conseillé à Henri de faire a été bien fait.

31. Paulo, routier comme son père.

avoir atteint son premier objectif. Dans des notes rédigées en 1992, Allio envisageait de le ramener ensuite à Paris et de finir sur les retrouvailles avec la mère guérie³². L'intérêt ici, c'est de minorer les relations parentales (ne pas terminer sur le deuil paternel ou sur la gratitude maternelle) au profit d'une certaine émancipation qui participe de son apprentissage.

Ce parcours narratif est par ailleurs médiatisé et complexifié par toute une série de personnages³³. Parmi ceux-ci, s'impose évidemment Henri dont la quête de soi présuppose, sinon un manque de soi, du moins un manque de repères : précarité sociale, déficit familial, désœuvrement, inexpérience. L'action aidant, son potentiel qui n'est pas négligeable³⁴ va se développer et la formation de sa personnalité s'amorcer – mais laborieusement (il est bien jeune et il n'est pas au bout de ses peines). Faut-il alors, sur la base de ces données, poursuivre son portrait en termes psychologiques et surtout l'y cantonner ? Rien n'est moins sûr : en effet, Henri est aussi un héros de fable³⁵ à qui le merveilleux ne fait pas peur, une résurgence du roman d'aventures (façon Jules Verne) et une silhouette de bande dessinée (Allio le compare à Bibi Fricotin) ; soit un personnage qui, à la mesure des genres qu'il fréquente, s'accommode mal de vraisemblance et de psychologisme. Autrement dit, il y a deux Henri : le préadolescent en cours de formation et l'avatar héroïco-comique voire carnavalesque ; tous deux se combinant tant bien que mal au cœur de l'action tandis qu'à ses termes prédomine le jeune garçon qui se cherche (début) et se trouve (fin)³⁶. Comme on s'en doute, ce héros problématique – et assurément attachant³⁷ – est bien entouré ; de cet entourage, se détachent tout d'abord ses alliés. Le plus réaliste d'entre eux (il est de « notre monde » dicit Allio) est Paulo le camionneur qui échappe à l'aliénation de son métier et à la société de consommation par des curiosités inattendues (la science-fiction, les beaux-arts) et la pratique du vélo³⁸. À l'évidence, ce routier autodidacte et farfelu qui cultive joyeusement sa différence est un bel exemple pour Henri : il s'est intégré sans renoncer pour autant à lui-même. Deux autres compagnons de voyage ont un statut plus ambigu et par conséquent plus en phase avec les choix esthétiques d'Allio. La Fée, par exemple, est

32. Présentement, il apprend qu'elle est guérie lorsqu'il sort des Baumettes.

33. Les observations qui suivent s'appuient toujours sur le texte d'Allio et d'Évelyne Pieiller.

34. La maturité (née dans l'adversité), l'enjouement, l'aplomb, la débrouillardise, l'inépuisable bonne volonté...

35. Ce qui signifie qu'il est subordonné à la fable et à sa morale, tout comme il l'est aux projections personnelles de son géniteur.

36. Ce qui donne à l'action la forme d'un fuseau.

37. Ce qui ne se démontre mais se ressent des déclarations d'Allio et des réactions de ses personnages.

38. Ce qui le change de son semi-remorque.

un personnage du téléfilm et son interprète. Pourtant, une fois le tournage fini, il arrive souvent à l'interprète de redevenir la Fée et de veiller ses qualités sur son protégé (toujours un Henri)³⁹. C'est ainsi que pendant le voyage aérien à Berlin, Henri l'aperçoit par le hublot, attifée en sorcière (elle chevauche un balai) et lui souriant. Opérateur de merveilleux, adjuvant de la quête, c'est aussi une figure maternelle (semblable physiquement à la mère d'Henri). Son existence est toutefois bien compliquée : elle a passé un pacte avec le malin, elle a peut-être été sorcière dans une vie antérieure et ses amours l'éloignent parfois de ses devoirs envers Henri. Et puis, il y a Cézanne – sans aucun doute le rôle le plus attractif de la distribution. Comme la Fée, il joue dans le téléfilm ; et comme elle, il reprend son rôle (le Bon Génie) dans la réalité au service de l'autre Henri. Mais c'est à l'enseigne du peintre célèbre qu'il s'affirme – un peintre dont il est le sosie et plus encore le double⁴⁰. Sur le plan personnel, il se présente comme le « compagnon d'épreuves » d'Henri et son mentor (autre effigie paternelle). À ce titre, il l'éveille à une petite philosophie indisciplinée et stimulante qui vaut bien d'autres pédagogies⁴¹. Enfin, comme le dit à plusieurs reprises le cinéaste, Cézanne est aussi pour Henri (et pour lui) un modèle : les innombrables reprises de l'œuvre emblématique (*La Montagne Sainte-Victoire*) sont en effet autant d'efforts et de combats exemplaires. Toujours dans l'orbite du merveilleux, mais à l'opposé des précédents, s'activent deux étranges individus : l'Employeur Constant et Belzébuth. Ce dernier, lui aussi, était personnage dans le téléfilm ; et il garde dans la réalité l'essentiel de ses pouvoirs – comme son modèle, le Diable de Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*)⁴². Parmi ses pouvoirs : le surgissement immédiat au mépris de la vraisemblance et le changement d'identité. On le retrouve de fait liftier à Berlin, gardien de prison aux Baumettes et le plus souvent agent d'assurances (sous le nom de Monsieur D.). Comme tel, il démarché sa clientèle sur l'autoroute (là où les risques sont élevés), accompagné d'une créature incongrue (à la fois truie, sorcière et rabatteuse) et d'un certain Docteur, avatar probable de Faust⁴³. Bien entendu, il est du côté des opposants : il dissuade Henri de passer sa première épreuve, il l'accable au nom de la Loi lors du procès à la « Vallée des indiens »⁴⁴. Quant à l'Employeur Constant,

39. À moins que ce ne soit, au contraire, la Fée qui se métamorphose en son interprète.

40. Pas de merveilleux possible en effet sans le sentiment que c'est peut-être le vrai Cézanne.

41. Il lui parle notamment des vertus formatrices de l'échec et de la nocivité de la Loi dès lors qu'elle génère conformisme et manichéisme.

42. Lequel circulait impunément dans le Moscou des années trente.

43. Ce qui conforte le côté Méphisto de Monsieur D. qui passe des contrats comme Méphisto scellait des pactes.

44. La loi bien discréditée dès lors qu'elle est invoquée par un tel personnage.

c'est un personnage moins prégnant que Cézanne et Belzébuth dont il n'a ni la présence ni la réputation culturelle. Cela dit, il est essentiel de par sa fonction et à cet égard il porte bien son nom : les épreuves rencontrées par Henri sont toujours liées à un emploi et « toujours accomplies pour un employeur »⁴⁵ – un employeur identique et différent : patron de supermarché, directeur de la « Vallée des indiens », transporteur. Et ce n'est pas tout : il peut apparaître en gangster ou en flic, parfois il ressemble à l'Abbé Pierre ou à Jésus-Christ (égaré en l'occurrence sur un parking au milieu des clochards). Ce qui amène Allio à suggérer dans ses notes qu'il est peut-être Dieu aussi – un Dieu incarné dans ce fils qui fait cause commune avec les déshérités. Mais ce n'est qu'une simple suggestion, vite délaissée au motif que ce rôle positif de l'Employeur (Dieu bon⁴⁶, Christ des sans-abris) est incompatible avec ses autres rôles. On peut le regretter, d'autant qu'il y avait là matière à belle utopie (ou à miracle) : l'homme du patronat rallié au sous-prolétariat par la grâce de Dieu. Spéculations (pour l'Employeur) ou certitudes (le Diable fraie avec la Loi, Cézanne jongle avec la philosophie), on ne peut que constater combien Allio sait instiller dans ses personnages expérimentés des impulsions idéologiques.

Enfin, comme tout scénario élaboré, celui-ci laisse entrevoir les prémices d'un film et un certain nombre de propositions d'ordre esthétique ou formel. Parmi celles-ci, tout ce qui concerne l'espace diégétique et que le cinéaste commente longuement dans ses notes. La structure principale en est l'autoroute, à la fois vecteur de la quête, lieu de circulation des marchandises⁴⁷, espace aliénant et terrifiant : l'on y côtoie la mort et ces nouveaux monstres que sont les poids lourds, l'on y est de surcroît enfermé dans la vitesse dit Allio (en lecteur probable de Paul Virilio). Appliqué à Henri et décliné autrement, ce thématisme de l'espace est tout aussi pertinent. En effet, la fin de ses aventures a lieu loin du ruban d'asphalte, loin aussi des banlieues parisiennes et des studios où règne l'artifice. Commencé sur fond de fausse Montagne Sainte-Victoire (le décor de carton pâte utilisé dans le téléfilm et sur lequel s'ouvre le générique), son périple s'achève au sommet de la vraie Montagne d'où il peut voir en contrebas la fameuse autoroute qu'il a réussi à quitter. Le second dispositif, plus polyvalent que le précédent, ressortit à ce que l'on pourrait appeler la duplicité. Nombre d'éléments tels que personnages, actions, lieux, objets, sont ainsi dotés par Allio d'une double acception ou sont passibles d'une double lecture : les

45. « Notes » de 1992, p. 16.

46. Rappelons que dans le téléfilm auquel Henri participe, il y a un Bon Dieu.

47. Que la quête d'Henri s'adosse à la marchandise omniprésente n'est certainement pas le fruit du hasard.

aventures rocambolesques d'Henri sont récit d'apprentissage, le *road movie* est quête, le semi-remorque bête fabuleuse, le certificat de travail talisman. Reste l'option la plus importante aux yeux du cinéaste : le merveilleux⁴⁸. Ne déclare-t-il pas en 1990 :

[...] l'essentiel dans ce projet n'est pas tant le personnage populaire affrontant une morale de l'épreuve et du risque, que l'usage du merveilleux, qui y joue le rôle d'une esthétique⁴⁹ ?

Un merveilleux associé, comme on l'a déjà vu, à certains personnages (Cézanne, la Fée), faufilé (comme eux) dans un monde contemporain à l'état brut, et généralement dépourvu d'effets spéciaux⁵⁰. L'articulation entre les deux régimes devant se faire par « subtils décalages » ou furtives cohabitations : Cézanne en costume d'un autre temps fréquente la fin du xx^e et le bitume sans que personne ne s'en offusque, la Fée exerce subrepticement ses pouvoirs surnaturels dans une défroque d'aujourd'hui. Quelquefois même, c'est l'articulation qui génère du merveilleux – lorsqu'il y a par exemple juxtaposition d'espaces normalement incompatibles ou éloignés : « [...] la petite porte d'une chambre ouvre directement sur le Causse Méjean [...] »⁵¹. Ce merveilleux, cependant, n'est pas qu'une proposition esthétique. Il vise aussi à déstabiliser le réel, à lui ôter de son évidence et de son autorité, à le rendre moins familier et plus étrange. C'est donc un opérateur idéologique dans le droit fil de Boulgakov et que Brecht n'aurait pas désavoué⁵² ; et c'est aussi un outil pédagogique grâce auquel Henri peut apprendre à décoder le réel et à déjouer ses pièges. Quant au potentiel cinématographique, on le trouve entre autres dans cette volonté de solliciter les codes du cinéma. C'est ainsi que les aventures d'Henri s'inscrivent dans un éventail de genres exposables comme tels : le *road movie* (moins l'errance), le polar (Henri en cavale), le western (certes simulé à la « Vallée des indiens »), le feuilleton TV dont Allio désire expressément parodier les stéréotypes. Et puis, à défaut d'être mentionné par les scénaristes, ce potentiel peut être subodoré par un lecteur averti (et imaginatif)⁵³. Parmi les épisodes susceptibles d'attirer son attention, il y a par exemple tout ce qui concerne la Mutuelle. La Mutuelle est une immense usine désaffectée, une

48. Donnons-lui acte du merveilleux qu'il préconise et qu'il distingue implicitement du fantastique et de l'étrange (ces catégories voisines selon Todorov).

49. « *Le Bon Petit Henri*, ingrédients », p. 6.

50. Quelques effets sont toutefois prévisibles, mais pas dans le genre Walt Disney (référence indiquée ici pour être aussitôt stigmatisée).

51. « Notes » de 1992, p. 4.

52. D'une manière ou d'une autre, il s'agit de se débarrasser du « cela va de soi ».

53. Celui qui voit le film dans le scénario qu'il lit.

sorte de décor kafkaïen et fantastique où résonne une bande son digne d'un film d'horreur. Son annexe (orphelinat et bloc opératoire) est visitée nuitamment par les compagnons d'Henri qui retrouvent ce dernier au milieu d'enfants enlevés aux fins d'un odieux trafic d'organes, estropiés ou fraîchement opérés. Nonobstant son caractère clinique, cet épisode possède une indéniable puissance visuelle et une aura cauchemardesque qu'il serait étonnant de ne pas retrouver à l'écran.

Le 7 juin 1994, René Allio rencontre Jérôme Clément afin d'impliquer ARTE et ses structures de production dans le financement du film ; ARTE qui vient de produire *Marseille ou la vieille ville indigne* et qui en annonce la diffusion pour le 16 juin. De cette rencontre, il reste des notes rédigées par l'intéressé auxquelles s'ajoutent divers documents dont le plan de financement prévisionnel – le tout constituant ce « Dossier artistique et financier » « édité » avec le concours (et le label) du principal coproducteur : AGAT-Films et C^{ie}⁵⁴. L'enjeu, c'est évidemment de persuader la chaîne de s'engager (jusqu'au bout) dans ce projet déjà très abouti. Pour ce faire, Allio commence par lever l'hypothèque de ses problèmes de santé qui ne l'ont pas empêché de mener à bien divers projets⁵⁵. Puis il rappelle ses règles de conduite : refus de se soumettre aux standards du cinéma, foi absolue dans ses projets et volonté de les réaliser sans faire de concessions. À l'évidence, *Le Bon Petit Henri* s'inscrit dans cette logique : c'est un projet à risques à la mesure (et à la portée) de son auteur, original – il « ne ressemble à rien de ce qui se fait ou se cherche aujourd'hui dans notre cinéma »⁵⁶ – et que seule ARTE peut finaliser. Manquent à cet argumentaire des éléments plus personnels (la longue gestation, le rapport à Henri). Sans doute Allio les considère-t-il comme inopportuns dans une négociation de ce type ou susceptibles de se retourner contre lui (pourquoi ces atermoiements ?). Suite à ce plaidoyer *pro domo*, sont abordées diverses questions relatives au tournage et à la réalisation ; à commencer par celle des deux versions (TV et cinéma). Allio sait bien en effet les réticences des chaînes à l'égard de cette solution, surtout lorsqu'elle tend à privilégier la version cinéma au détriment de la version télévisuelle (laquelle, plus longue, recycle des chutes de la première et présente parfois une moindre qualité)⁵⁷. Ce qu'il propose, c'est d'accorder à la version petit écran le même soin qu'à la version grand écran ; de faire en sorte que celle-là ne soit plus un sous-produit de celle-ci – bien au contraire : « [...] c'est la "version télévision" qui doit

54. L'un de ses responsables : Gilles Sandoz accompagnant Allio.

55. Dont *Marseille ou la vieille ville indigne* et une scénographie pour le Muséum d'histoire naturelle.

56. « Dossier artistique et financier », p. 3.

57. *Dixit* l'intéressé.

constituer la matrice de la qualité de l'ensemble »⁵⁸. Tout cela résultant d'un tournage de longue durée (façon cinéma) qui générera assez de plans « pour maîtriser tous les choix du montage ». Une belle formule résume cette déclaration d'intentions : « Un seul récit, un seul tournage, deux montages »⁵⁹ ; deux montages pour deux versions correspondant à deux modalités et instances de réception⁶⁰. Il lui reste alors à s'expliquer sur les problèmes d'intendance et à convaincre ARTE que leur résolution est bien avancée. C'est ainsi qu'il présente à ses interlocuteurs une localisation et un calendrier précis du tournage, déterminés avec les principaux intéressés (la production, les comédiens, les structures d'accueil). *Le Bon Petit Henri* devrait donc être tourné à l'automne 1994, dans l'Allier, à Hérisson où travaille la compagnie de théâtre d'Olivier Perrier : les Fédérés. Ainsi qu'il le rappelle, il est ici en terrain connu : il a fait appel à Olivier Perrier depuis *Les Camisards* jusqu'au *Médecin des Lumières* ; il a tourné ce dernier film à Hérisson, sollicitant pour divers petits rôles des gens du cru et bénéficiant sur l'ensemble du tournage d'un état d'esprit collectif – plus rare au cinéma (sauf dans le sien) qu'au théâtre. Depuis ce tournage, les Fédérés ont construit à Hérisson un grand local qui devrait servir de studio. Quant aux extérieurs, Allio les a déjà repérés dans la région et jusqu'à Montluçon (friches industrielles, parkings de supermarché, bretelles d'autoroute)⁶¹ ; sans compter la forêt de Tronçais qui pourrait se substituer à la Forêt noire si d'aventure il se décidait à rétablir l'épisode qui voyait Henri aller à Berlin par la route et traverser des lieux chers aux mythologies germaniques. Enfin, il peut compter sur un certain nombre de comédiens qui ont l'habitude de travailler avec lui : Olivier Perrier (Belzébut), Rüdiger Vogler (Faust), Jean Maurel (Cézanne). Pour ce qui est d'Henri, il n'a pas encore fait son choix. L'âge du personnage l'oblige toutefois à chercher un néophyte ; ce qui n'est pas une mauvaise chose, la double inexpérience de l'un (protagoniste et interprète) renvoyant à la double expérience des autres (personnages adultes et comédiens professionnels). Pour l'heure, il se contente de noter : « Je me suis mis en quête d'Henri »⁶².

Cette dernière notule est évidemment symptomatique : il y est encore question de quête. Mais celle-ci s'est déplacée du symbolique à la praxis : ce que le cinéaste cherche, ce n'est plus son double mais son interprète ; pour ne rien dire de ce qu'il s'obstine à chercher auprès d'ARTE. Les carnets

58. « Dossier artistique et financier », p. 7.

59. Comme il l'a fait (et le rappelle ici) pour *Un Médecin des Lumières* et *Transit*.

60. Respectivement un spectateur maîtrisant les codes cinématographiques et un téléspectateur qui a besoin d'un récit plus explicite dans ses articulations et dans son discours.

61. Une semaine de tournage est prévue à Marseille (les Baumettes, Marignane, Sainte-Victoire).

62. « Dossier artistique et financier », p. 11.

de l'époque font d'ailleurs état de ses nombreuses tractations et de son désir d'aboutir au plus tôt. La décision de la chaîne qui préfère attendre l'année suivante lui parvient début août 1994⁶³. Très affecté par cette nouvelle à laquelle il ne s'attendait pas⁶⁴, il se met néanmoins *en quête* d'autres solutions – du côté de FR3 et de Canal + ; il songe aussi à constituer avec l'équipe de tournage une coopérative de financement⁶⁵. Mais ce sont là d'ultimes tentatives que la maladie rend peu à peu vaines, et dont les derniers carnets (fin 1994) se font l'écho assourdi.

René Allio est décédé le 27 mars 1995, sans avoir donné un seul tour de manivelle. Faute d'un film réel, restent ce grand chantier et ce projet personnel hypostasié en film mythique.

GÉRARD-DENIS FARCY

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

63. Elle lui sera notifiée fin août par un courrier de Jérôme Clément.

64. On lui avait donné, semble-t-il, des assurances contraires.

65. Chacun y contribuant (sous forme d'avance) à hauteur de 50 % de son salaire.