De l'autre à soi. Retour sur les films historiques de René Allio

Priska Morrissey

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2042>

DOI : 10.4000/doublejeu.2042

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 75-84

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Priska Morrissey, « De l'autre à soi. Retour sur les films historiques de René Allio », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2042> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2042>

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

DE L'AUTRE À SOI. RETOUR SUR LES FILMS HISTORIQUES DE RENÉ ALLIO

En [*des résultats politiques*] peut-on produire avec de l'art ? Je ne crois pas. Du moins pas d'abord mais conjoncturellement et comme accidentellement, quand la marche de l'histoire croise le chemin du travail artistique. Il faudrait parvenir à vivre le travail artistique comme le peuple vit sa vie, au jour le jour, pas à pas, une production après l'autre ; lui, l'histoire ne le prend jamais de court et il prend la parole quand il faut.

René Allio¹

Commentant en voix off des images surexposées des toits et façades blanches de Marseille – brûlées par le soleil de la mémoire –, René Allio expose sa conception générale de l'Histoire comme récit nécessairement impliqué dans un présent :

Le souvenir est un travail et les rêves du présent y jouent un aussi grand rôle que les faits vrais à jamais disparus. C'est que le passé compte plus par ce que nous en faisons que ce qu'il fut vraiment et il ne vit pas moins dans les passions d'aujourd'hui que dans celles d'hier².

1. René Allio, 20 août 1976, in *Carnets*, A. Farge (éd.), Paris, Lieu commun, 1991, p. 58. Les carnets intimes de René Allio sont déposés et consultables à l'IMEC. Une partie a été sélectionnée et présentée par Arlette Farge. Nous indiquerons pour chaque citation la date mentionnée par l'auteur et si l'extrait a été publié.
2. « *L'Heure exquise* de René Allio : "Exploration sentimentale" de Marseille et ses souvenirs d'enfance et de famille », *Nous, je*, Cahier 3, 1984, p. 10.

Tout est dit, implicitement : le récit du passé, dans sa forme et son contenu, reformule le présent du narrateur, historien ou artiste. Il revient donc à celui-ci, dans l'optique de l'homme engagé que fut René Allio, de réfléchir à la nature et aux répercussions politiques de son message, d'éveiller leur conscience pour, peut-être, éveiller celle des lecteurs / spectateurs : de quel événement traiter et dans quel but ?

René Allio qui a lu, entre autres, les écrits de Georges Duby, d'Emmanuel Le Roy Ladurie, et dont l'un des films – *Moi, Pierre Rivière...* – est tiré du dossier publié et commenté par le groupe de recherche de Michel Foucault, est imprégné des nouvelles problématiques qui alimentent les travaux et discours historiques des années soixante-dix³. Il s'inscrit par ailleurs dans un courant de réflexion sur le théâtre et la place du spectateur, inspiré de Brecht et d'auteurs qui lui sont contemporains tel Armand Gatti. S'ensuit un double enjeu – esthétique et politique – de la représentation de l'Histoire dans son œuvre cinématographique : d'une part, instrumentaliser l'Histoire et utiliser le dialogue entre passé et présent pour conduire le spectateur à une autoréflexion active ; d'autre part, contribuer à l'œuvre de l'historien assumant un discours conscient et politique, en pratiquant des choix décisifs dans les sujets traités : choisir de montrer la lutte clandestine des Camisards, peu représentée, plutôt que la Révolution française, choisir de mettre en scène la vie de Pierre Rivière qui se rêve en Napoléon plutôt que, justement, Napoléon... Cette dernière démarche transcende l'enjeu de la réception même si les deux questions restent intrinsèquement liées : elle est politique *absolument*, au-delà et indépendamment du spectateur. Filmer les paysans de *Moi, Pierre Rivière...*, représenter le « grain minuscule de l'Histoire » est un acte en soi, un acte profondément politique.

Les enjeux de la représentation de l'Histoire vont ainsi nous permettre de retracer le parcours intérieur de René Allio, homme engagé dans sa vie et son œuvre, le parcours d'une génération en mouvement et d'ainsi aborder une réflexion sur le statut de l'artiste tel qu'il fut envisagé par le cinéaste. Car être en prise avec le passé, choisir de le représenter, amène à prendre en charge la matière brute d'une réalité qui ne relève plus du domaine de l'immédiat, du spontané, du connu et familier. L'artiste est dès lors contraint de se confronter aux sources et documents à disposition et de s'interroger sur leur traitement (effacement, mise en évidence, instrumentalisation et utilisation de la source à des fins narratives, politiques, esthétiques, etc.). Le film historique (comme tout film appelant à la reconstitution d'un monde

3. À propos des liens avec l'historiographie, cf. P. Morrissey, *Historiens et Cinéastes. Rencontre de deux écritures*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2004.

radicalement hétérogène au sien) constitue donc un terrain privilégié pour comprendre les choix précis d'un metteur en scène et son positionnement comme artiste dans une réalité commune.

LE PRÉSENT AU FILTRE DU PASSÉ

Dans le premier film historique de René Allio, *Les Camisards* (1972), le chercheur s'intéressant au film comme source historique, dans la perspective des travaux de l'histoire désormais traditionnelle des représentations, peut aisément trouver des traces évocatrices de cette époque dite « post-soixante-huitarde ». En effet, le film, « destiné à retourner jouer dans les prés »⁴, se veut clairement porteur des idéaux de Mai 68 et des luttes collectives armées qui éclosent à cette époque. Il y est question de vie au sein de la nature, de libération des mœurs sexuelles, de lutte armée, de solidarité et de jeunes en révolte contre l'ordre établi, contre l'oppression. Et souffle sur la lutte la légèreté des sourires de la jeune Marie (Dominique Labourier), un joli sourire de 1970⁵.

Le film se construit autour d'une opposition nette entre deux mondes, paysans et représentants du pouvoir. La distinction s'opère par un montage alterné qui provoque, non sans humour⁶, le frottement des deux univers. Jamais, sauf pour les scènes de répression, les deux mondes ne se rejoindront à l'image, dans un même cadre⁷. Seule, la lumière des Cévennes, ce brouillard bleu où l'on se perd quand le mauvais temps revient, cette brise qui joue indifféremment avec les cordons des coiffes de coton blanc et les plumes des chapeaux des officiers, seul un même paysage fait de sentiers boueux et de pierres grises, rassemblent les uns et les autres. Mais, là encore, le fossé demeure : les uns (les camisards) usant de leur connaissance du

4. Le film constitue également pour le réalisateur un retour aux paysages des vacances de son enfance dans l'arrière-pays marseillais.

5. Le tournage du film se termine, au bout de 9 semaines, en octobre 1970, mais le film ne sortira sur les écrans qu'en 1972.

6. Cf. par exemple, au début du film l'opposition entre le repas opulent des nobles et la chasse du petit chien noir, qui lui-même s'oppose au lévrier blanc et racé aperçu à la fin du film. Ou encore les premières images des réunions clandestines qui font suite aux images du baron affirmant que, suite aux représailles, ces réunions clandestines n'existent plus.

7. L'idée de conciliation impossible entre les classes, d'incapacité réciproque à se comprendre et échanger n'est certainement pas nouvelle. Dans le domaine des arts du spectacle, on retrouve cette division assez manichéenne du monde dans le théâtre de propagande. On en saura bientôt plus avec la thèse en préparation de M. Gaudemer, *Le Théâtre de propagande socialiste en France 1880-1914* (Université de Nanterre, Paris X), que je tiens à remercier pour ses judicieuses remarques et nos fructueux échanges.

terrain pour perdre et déjouer les offensives des autres, perdus dans ces montagnes...

Certes, traiter de ce sujet particulier implique un engagement politique : il s'agit *aussi* d'évoquer une lutte dont on parle peu, qu'on représente peu mais la visée première n'est pas là, pas encore. Dans ce film, il est davantage question de la guerre d'Algérie, de Mao et d'autres guerres populaires⁸. Ainsi, au lieu de respecter la source historique comme il en sera fait pour *Moi, Pierre Rivière...*, René Allio et son nouveau collaborateur, Jean Jourdheuil, s'attacheront à écrire un pastiche d'un journal de Camisard, lu en voix off par Rufus. La parole est donnée à Jacques Combassous, personnage inventé mais dont les propos et l'écriture renvoient aux écrits des Camisards, en particulier le journal de Jacques Bonbounoux. Jean Jourdheuil et René Allio prennent ainsi la liberté de reformuler l'Histoire, se plaçant moins en médiateurs offrant au peuple un espace d'expression qu'en porte-parole d'une époque souhaitant ouvrir un débat qui dépasse le seul cadre des Cévennes du XVIII^e siècle :

L'histoire des Camisards correspond à un moment de l'histoire où une communauté d'hommes, une minorité, a subi une oppression qui tendait à la déraciner de sa propre culture. Même si les hommes qui se battent aujourd'hui dans les diverses parties de la planète où se livrent des conflits semblables, se battent pour des idéologies plus contemporaines, ils incarnent un même combat que celui des camisards en leur temps, le combat du nouveau contre l'ancien⁹.

Le propos de ce premier film historique est donc essentiellement didactique. René Allio se désigne comme porteur de la parole des hommes en lutte contre le pouvoir central et c'est en cela que son film participe du discours militant. À l'artiste de prendre en charge et de formuler le discours qu'il veut transmettre.

8. Entretien avec René Allio, propos recueillis par J.-P. Burdy et D. Nourisson, « Histoire, peuple, écran. Un entretien avec René Allio », *Espaces temps. Les Cahiers*, n° 5, 1977, p. 11-12 : « *Les Camisards*, c'était bien une façon de parler du passé, mais c'était aussi une façon de parler du présent. J'ai lu "les journaux Camisards" en 1965. On sortait alors de la guerre d'Algérie. Ce sont des textes qui m'ont interpellé de manière passionnante. Ces textes me parlaient en même temps, à tout instant, à chaque ligne, de choses qu'on venait de vivre pendant 10 ans : la guerre d'Algérie. » Voir aussi l'entretien avec René Allio par B. Méricaut, dans *Télérama*, 9 novembre 1988, p. 66-67, à l'occasion de la diffusion d'*Un médecin des Lumières* : « Dans *Les Camisards* (1970), on pouvait lire un rapport aux guerres populaires, décrypter ce qu'on avait pu dire autour de Mao et de la Chine. » Cf. également l'entretien réalisé avec Jean Jourdheuil in P. Morrissey, *Historiens et Cinéastes...*

9. Faute de les avoir localisés dans une publication, ces propos de René Allio sont rapportés d'après le site Internet : <http://www.cine-resistances.com/98/film/lescamisards.htm>

Réalisé trois ans après ce premier film, *Rude journée pour la reine* (1973) pousse en apparence plus loin la dialectique présent-passé puisque plusieurs temporalités coexistent dans un même film. Tantôt impératrice ou femme du président de la République, Jeanne (Simone Signoret) invite le spectateur, par ce jeu d'échelles, à réfléchir au rapport entre petite et grande Histoire, entre les enjeux d'un drame intérieur et familial et ceux de la politique intérieure ou extérieure d'un pays. Mais cette réflexion est désamorcée par la concurrence faite à la représentation de l'Histoire par d'autres régimes d'images, tous fantasmatiques (faits divers des journaux à scandale, films ou romans policiers). L'Histoire y est donc réduite à un univers intime, arbitraire et singulier, un mode de représentation imaginaire, au même titre que d'autres excroissances fictives et mentales de Jeanne.

« LE GRAIN MINUSCULE DE L'HISTOIRE » (MICHEL FOUCAULT)

Avec *Moi, Pierre Rivière...* (1976), René Allio tourne son film historique le plus radical. Sa réflexion sur l'Histoire, sur l'idéologie que peuvent véhiculer un discours et, partant, la personne qui le prononce, son progressif détachement des positions brechtiennes et certainement l'influence des expériences d'Armand Gatti¹⁰, le conduisent à dresser un bilan sévère à propos des *Camisards* :

Dans *Les Camisards*, il y avait nettement une ambition didactique, au sens où Brecht l'entendait [...]. Ce qui demeure positif dans *Les Camisards*, ce qui finalement est le plus fondamentalement politique, c'est d'avoir quitté Paris, c'est d'être allé faire un film à partir d'un autre lieu que Paris [...]. Finalement, ce n'est pas un hasard si, pour parler du peuple, on est amené à aller le chercher en essayant de refaire son histoire, de comprendre son histoire, de retrouver sa parole. [...] Au fond ce que nous ont révélé les camisards, c'est que nous étions nous-mêmes des camisards, moins du côté idéologique et politique que dans la tentative (infructueuse) de

10. Armand Gatti est à plusieurs reprises cité comme modèle par René Allio dans ses carnets. Rappelons qu'il a réalisé les décors et costumes de *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* d'Armand Gatti en 1962 (Compagnie du Théâtre de la Cité à Villeurbanne, mise en scène : Jacques Rosner). Que son fils, Paul Allio, a joué dans une mise en scène de Gatti (*La Tribu des Carcana en guerre contre quoi ?* – XXVIII^e Festival d'Avignon) et qu'une série d'acteurs fait la jonction entre les univers des deux artistes. Ainsi, Olivier Perrier qui a fait partie de la compagnie Vincent-Jourdheuil, du collectif Armand Gatti et qui a joué dans quasiment tous les films de René Allio.

mettre en forme des enseignements venant à la fois de Brecht et de 1968. Voilà le côté non pas négatif mais le plus faible du film. Car il en résultera en particulier la non-collaboration avec les Cévenols. Nous avions pourtant fait un travail très poussé sur les langues, sur les différents niveaux du français mais il y avait absence radicale de la langue occitane ! [...] Quant aux intellectuels qui ont choisi le peuple, ils ont passé leur temps à en parler et surtout à parler à sa place : que dire pour « enseigner le peuple » ? En fait, le peuple sait très bien ce qu'il a à dire¹¹.

Se redessinent ainsi les contours d'une conscience politique approfondie et renouvelée. Le rapport entre passé et présent est relégué à l'arrière-plan, tandis que paraît désormais en pleine lumière la question de *l'origine et de la prise de parole* et donc de la nécessité de trouver des moyens cinématographiques de rendre cette parole au peuple, pour « le faire exister, parler, vivre, exercer un jugement »¹².

Conséquence d'une telle réflexion, le recours aux acteurs professionnels et parisiens (car ce discours s'inscrit aussi dans un propos sur la décentralisation qui dépasse la seule représentation de l'Histoire)¹³ n'a plus lieu d'être. Critiquant ses choix de 1970¹⁴, René Allio décide de faire appel aux paysans normands vivant tout près du lieu-dit, pour incarner la famille Rivière et ses proches tandis que les acteurs professionnels incarnent des représentants du pouvoir établi : juges, magistrats, greffiers, etc. Les acteurs parisiens, conducteurs malgré eux d'un discours intellectualisé et bourgeois, sont privés de leur statut d'« ambassadeurs du peuple » par le cinéaste qui choisit de s'effacer pour se faire intermédiaire et recréer les conditions d'une réelle prise de parole. Et il actualise également par ce geste le rapprochement effectué entre l'histoire et l'anthropologie, opéré avec succès par les jeunes historiens qui ont repris en 1969 la direction des *Annales*. Tout

11. J.-P. Burdy et D. Nourisson, « Histoire, peuple, écran... », p. 8-11.

12. René Allio, 2 avril 1975, à propos d'une critique du film *Que la fête commence* de Bertrand Tavernier, extrait d'un carnet non publié, consulté à l'IMEC.

13. L'action de René Allio au niveau de la décentralisation n'étant pas l'objet de cet article, nous nous permettons seulement d'indiquer ici que le cinéaste a beaucoup œuvré dans ce domaine, tant au niveau du théâtre comme décorateur que comme cinéaste, par le choix de ses sujets et la création, en 1979, d'un Centre de création cinématographique méditerranéen ayant pour but de conserver la mémoire de la région. Ce centre lui permet de financer ses trois derniers films ainsi que d'autres productions telles *Histoire d'Adrien* de Jean-Pierre Denis, *Montreur d'ours* de Jean Fléchet et *Rouge midi* de Robert Guédiguian. Cf. ici même l'article de Boris Henry.

14. R. Allio, *Le Technicien du film*, n° 243, 15 décembre-15 janvier 1976, p. 28-29 : « Je pensais que les paysans, qui vivent loin de la civilisation urbaine aliénante, ont mieux conservé cette liberté intérieure : c'est pourquoi je voulais confier à des paysans, comme je l'ai dit, la représentation du monde paysan. De ce point de vue, j'ai été amené à faire la critique des *Camisards*, où, j'ai donné la parole à des régions face au pouvoir central, mais où j'avais trouvé tout naturel de venir de Paris avec des acteurs professionnels. »

comme Armand Gatti ou d'autres hommes de théâtre et cinéma militants¹⁵ qui ont alors à cœur de resituer l'action, le spectacle sur les lieux mêmes des drames politiques et sociaux (occupation d'usines, prisons, etc.), René Allio cherche à retrouver, malgré le temps écoulé, les lieux et les hommes de cette tragédie. Et s'il ne tourne pas précisément sur place c'est que les dégâts de la guerre et du remembrement ne lui en laisseront guère le choix¹⁶.

De ces résolutions procède également le ferme respect des pièces du dossier, et notamment du fameux texte rédigé par Pierre Rivière. La révision de la parole prononcée n'est plus envisageable. Au contraire, il s'agit plutôt de décider comment, sans en gommer l'importance, agencer et combiner le texte de Pierre avec les autres pièces du dossier, avec les images :

Importance de ne *jamais* souligner au contraire de ce que j'ai dit jusqu'ici : faire *dialoguer* le mémoire de Pierre Rivière avec les autres discours. Ce sont les autres discours qui, à la rigueur, dialoguent entre eux. Mais le mémoire doit avancer imperturbablement, ne pas se fragmenter, demeurer en morceaux entiers, hétérogène au reste, indéliable. D'où, si on l'interrompt, l'interrompre mais les césures qui vont de soi sur des articulations amenées par le mémoire lui-même. Et si on l'a en plusieurs morceaux, ces morceaux doivent être longs, installés. Repérer, mettre en évidence la parole de Rivière. Attention au fonctionnement de la voix off¹⁷.

Si dans le film, la lecture du mémoire relève d'un usage finalement assez traditionnel de la voix off comme introduction aux images du souvenir, au flash-back, une séquence importante résume avec clarté la démarche esthétique et politique de René Allio dans ce film. Pierre Rivière (Claude Hébert) est dans sa cellule, face à la caméra. Il déclame la première partie de son manuscrit. Entre la caméra et lui, une table, la table qu'on vient de lui apporter et sur laquelle, bientôt, il se penchera pour écrire la suite de son récit. La parole est frontale et cette séquence illustre parfaitement l'enjeu de la voix off¹⁸ tel qu'il se pose dans les années soixante-dix. Cristallisant des prises de position politiques, la voix off devient pour les cinéastes engagés

15. Pour une mise en perspective plus approfondie, cf. les Actes du colloque international pour une *Histoire critique du spectacle militant – Théâtre et cinéma militants (1966-1980)*, organisé par l'Université de Nanterre, Paris X (Olivier Neveux et Christian Biet) en mai 2003, à paraître.

16. Cf. R. Allio, *Le Technicien du film*, p. 29.

17. René Allio, 3 mars 1975, extrait publié in *Sociétés et Représentations*, novembre 1996, p. 361-365.

18. La voix off (à ne pas confondre avec le hors-champ) pose par son principe même la désolidarisation de l'image et du texte, l'interaction entre les deux éléments et la question de la prise de parole, du commentaire qui manipule, guide et cloisonne. Cf. à ce propos le dossier consacré à la voix off et plus particulièrement les trois textes de Tanguy Perron, Cécile Kerjan et Hélène Fleckinger sur l'usage de la voix off dans le cinéma militant in *Vertigo*, n° 26, octobre 2004.

un objet de défiance et nombreux sont ceux qui apprendront à la détourner, la travestir ou bien carrément à la refuser avec violence pour laisser au contraire s'épanouir une voix qui redevient *in*, se réincarne et laisse à la personne filmée un espace où s'exprimer.

Dans cette séquence, René Allio, vigilant et sobre, impose l'image et le texte avec pudeur mais force. Il se situe à cette distance modeste mais nécessaire qui, pour reprendre une image chère à Hannah Arendt¹⁹, relie et sépare tout à la fois, comme la table autour de laquelle se rassemblent les hommes tout en les empêchant de tomber les uns sur les autres. Plaçant, à chaque plan, une table virtuelle entre ces représentants du peuple et lui, René Allio trouve un point d'équilibre entre une caméra débordant avec indécence dans la tragédie et une caméra trop lointaine pour saisir sans les isoler un quotidien et un drame passionnel. Car le respect de la source écrite, garant d'une bonne médiation, doit s'accompagner d'une réflexion sur les images de ce peuple qu'il veut laisser s'exprimer. Il ne confie pas la caméra aux paysans mais réussit cependant à filmer avec humilité, pénétré d'une longue tradition picturale, les hommes, les paysages, les objets du quotidien et les gestes du labeur...

L'HISTOIRE RAMENÉE AU TEMPS INDIVIDUEL

La réflexion entamée par René Allio dans *Moi, Pierre Rivière...* sur la juxtaposition / combinaison de la source documentaire et de l'élément fictionnel, reste au cœur des reconstitutions de ses prochains films historiques et en particulier d'*Un médecin des Lumières* dont le projet initial²⁰ ne date que de quelques mois après *Moi, Pierre Rivière...* Cependant, à la fois signe des temps (démission des préoccupations politiques dès la deuxième moitié des années soixante-dix) et fruit d'un parcours personnel, René Allio déplace une nouvelle fois son propos vers d'autres sphères, cette fois moins politiques. Revenant avec force à l'idée selon laquelle le passé aide le spectateur

19. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1961], trad. fr. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy (Agora), 1994, p. 92-93.

20. L'INA lui avait demandé de travailler à la mise en images de *L'Histoire de la France rurale* dirigée par Georges Duby. Les premières réunions de travail avec Jean Jourdeuil et Jean-Pierre Peter s'échelonnent entre novembre 1977 et juin 1978, date à laquelle aboutit un premier projet divisé en quatre constellations. Dans la deuxième partie de la III^e Constellation (« L'imaginaire du quotidien »), se trouvait le scénario d'une fiction, *Un médecin des Lumières dans les campagnes du XVIII^e siècle*. C'est seulement en 1985-1986 que René Allio réécrit, avec l'aide de Jean Jourdeuil et Arlette Farge, un nouveau projet, rebaptisé *Un médecin des Lumières*. Le film se monte, non sans difficulté, en 1987. Il est tourné entre septembre et décembre 1987 et diffusé sur FR3 en 1988.

à mieux appréhender le présent, il envisage désormais le document historique comme un élément pouvant, de par son étrangeté, renvoyer le spectateur à lui-même. Il oscille alors entre le désir d'effacer les traces dites « historiques » et la volonté de recourir à ces effets d'étrangeté qui préservent la singularité d'une époque. Mais ces moments de pure altérité sont moins traités comme tels – comme formes pures et hétérogènes – que comme cadre d'un déploiement narratif assez traditionnel, permettant l'évolution ou une meilleure caractérisation du personnage principal²¹.

Le document comme les grands événements de l'Histoire ne sont plus représentés pour eux-mêmes mais parce qu'ils contribuent à éclairer le déroulement du destin du héros. Dans *Le Matelot 512* par exemple, il semble que les deux personnages féminins deviennent, l'une infirmière en chef, et l'autre directrice d'un hôpital, non pour alimenter une réflexion politique sur le rôle des femmes ou le bilan humain de la Première Guerre Mondiale mais plutôt pour recréer des conditions propices aux retrouvailles avec Max, le matelot devenu soldat. Les tranchées boueuses seront donc le lieu d'une autre confrontation, celui d'un homme face aux deux femmes. De même, dans *Transit* (1991)²² qui met en scène le destin d'un jeune réfugié politique allemand à Marseille pendant la Seconde Guerre mondiale, l'obsession du départ possible et de la paperasse indispensable (tant pour rester que pour partir) tient lieu de décor et d'actualisation du tiraillement intérieur du héros, à savoir, justement, rester ou partir... L'Histoire travaille donc en tableaux, conditionne l'action tel un vaste décor évoluant en fonction de l'intrigue et cependant rend compte et signifie les tourments intérieurs du héros. Le destin de l'homme, ses décisions, obsessions et hésitations se réverbèrent dans la grande rumeur de l'Histoire qui tient lieu de béquille, tremplin, massue ou simplement miroir trouble et réciproquement : le temps de l'Histoire, ses enjeux profonds sont ramenés à un temps de l'individu et à la singularité d'un destin...

En fait, ces trois derniers films historiques témoignent sans doute d'un regard rétrospectif de René Allio sur son propre parcours d'artiste et d'homme. À preuve, certaines réflexions que le cinéaste a pu consigner dans ses carnets intimes. Ainsi, il revient à plusieurs reprises sur le fait que

21. Ainsi, dans *Un médecin des Lumières*, la séquence du « sanctuaire à répit » sert à évoquer les mentalités du XVIII^e siècle mais aussi à confronter le discours du curé et celui du médecin. Même chose, l'épisode où le jeune médecin demande qu'on morde un orteil pour vérifier si la morte l'est effectivement, s'inscrit dans une scène dont l'enjeu narratif est une nouvelle victoire de la science du médecin.

22. *Transit* n'a pas bénéficié d'une édition en cassette vidéo ou DVD. Cependant, on peut voir une copie de la version longue, destinée à la télévision (trois épisodes d'1 h 15 environ) à l'Inatèque.

le *Médecin des Lumières* incarne à ses yeux l'artiste engagé qu'il fut. Nombreuses sont dans les carnets les mentions de cette identification, et il n'est pas inutile d'en citer ici plusieurs :

MDC [Médecin des Campagnes], sur le comportement, la manière de vivre les idées, l'utopisme du MDC. Il y a un personnage que nous pouvons comprendre, que nous avons vécu, et qui peut nous servir de modèle et dont l'échec, à sa manière, renvoie à celui du MDC du XVIII^e siècle : c'est l'artiste de gauche, du secteur « théâtre populaire » et décentralisation, tel qu'il fut, tel qu'il agit et tel qu'il a rêvé sa place et lui-même il y a quelques 15 ou 20 années. Et nous en fûmes²³.

Ce sujet (MDC), ce personnage plutôt, ses espoirs, ses visées et ses hantises ressemblent tellement à moi et aux miennes (comme à celles de tant d'intellectuels de ces dernières années) qu'il devient le prochain film à faire, avec l'évidence et déjà seulement pour ce plaisir-là²⁴.

Je suis moins d'accord avec l'idée d'*échec* du personnage qui vient surtout du point de vue de l'analyse historique, bilan que fait l'historien et qui, aussi, nous fascine, il faut bien l'avouer, à cause de nos propres trajets d'hommes de gauche et les dures leçons que la réalité nous a infligées. Mais qu'est-ce que la « réussite » d'un homme ? Elle ne passe pas forcément par la réussite de son projet, social et politique. Quelques fois par son échec. Moi, ce qui m'intéresserait : l'accomplissement d'un homme à travers les dures leçons du temps, accomplissement seulement personnel, qu'il n'avait pas cherché, qui lui « arrive » en quelque sorte, et qui est passé par l'échec ou les retours, ou les retournements, ou les surprises, ou les accidents du « projet » qu'il avait d'abord²⁵.

Ainsi, de l'autre à soi, des idéaux révolutionnaires au regard rétrospectif sur ses succès et échecs, en passant par le désir de redonner la parole au peuple, la représentation du passé redessine en creux les principes éthiques et esthétiques de René Allio quant à son rôle et statut d'artiste au sein de la société : s'érigeant comme porte-parole de la lutte, il emprunte ensuite la voie plus radicale de la médiation, de la délégation pour revenir, dans le courant des années quatre-vingt, au rôle du porte-parole mais cette fois pour porter au devant de tous les méditations d'un homme qui se retourne vers son propre passé et inscrit son destin dans les entrailles de l'Histoire.

Priska MORRISSEY

UNIVERSITÉ PARIS I, PANTHÉON-SORBONNE

23. René Allio, 10 août 1979, extrait d'un carnet non publié, consulté à l'IMEC.

24. René Allio, 6 mars 1981, *ibid.*

25. René Allio, 10 mars 1981, *ibid.* L'extrait est retranscrit tel qu'il fut trouvé dans les carnets consultés à l'IMEC mais la première partie de l'extrait, légèrement remaniée, a déjà été publiée in R. Allio, *Carnets*, p. 141-142.