L'art de la traque, note sur Allio et Losey

Francis Vanoye

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2060>

DOI : 10.4000/doublejeu.2060

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 101-104

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Francis Vanoye, « L'art de la traque, note sur Allio et Losey », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2060>

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

L'ART DE LA TRAQUE, NOTE SUR ALLIO ET LOSEY

Il peut paraître surprenant de rapprocher ces deux cinéastes aux tempéraments si dissemblables, et qu'une culture et une génération séparent (Losey est né en 1909, Allio en 1924). L'idée m'en est venue en partie, on s'en doute, du fait de leur expérience commune du théâtre et, plus particulièrement, de leur connivence avec Brecht. Losey a directement collaboré avec Bertolt Brecht pour la création de *Galileo Galilei* à Los Angeles en 1947, Allio a longuement « fréquenté » Brecht au théâtre, en compagnie de Roger Planchon, et adapté une de ses histoires courtes au cinéma (*La Vieille Dame indigne*, 1965).

Dès lors, il est assez facile de déceler des résonances d'une œuvre à l'autre. J'en retiendrai deux, pour commencer, d'ailleurs articulables entre elles. D'abord un motif, un thème, que l'on peut désigner d'un mot peut-être passé de mode : l'aliénation. La construction des personnages d'Allio se fonde sur cette caractéristique, l'aliénation sociale, laquelle constitue le sujet même de nombre de ses films (*La Vieille Dame indigne*, *Rude journée pour la reine*, *L'Une et l'Autre*, *Pierre et Paul*). Le thème est présent chez Losey, surtout peut-être dans sa période anglaise (*La Bête s'éveille*, *L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, *The Servant*, *Accident*, *Le Messager*) : victime des « purges » du maccarthysme, exilé en Angleterre, où les différences sociales sont plus apparentes qu'aux États-Unis, Losey peut développer ce thème (avec l'aide d'Harold Pinter, notamment) à un niveau individuel, thème qu'il avait néanmoins abordé au niveau collectif avec *Haines*, *The Big Night* ou *M*.

L'analyse minutieuse des mécanismes de l'aliénation sociale se fonde notamment – c'est la seconde analogie que j'établis entre les deux cinéastes – sur le rapport des personnages aux décors et aux objets. Les leçons du théâtre brechtien portent leurs fruits : dans *La Vieille Dame indigne* comme dans *The Servant*, pour ne prendre pour exemple que deux films de facture et de style pourtant très différents, chaque lieu (maison, appartement, café,

pub, chantier, salon, cuisine), chaque objet est chargé d'une signification sociale au travers de l'usage qu'en font les personnages. Par ailleurs lieux et objets constituent en eux-mêmes des facteurs essentiels de leur aliénation. Rappelons qu'au sens philosophique du terme, hérité de Hegel et de Marx, l'aliénation désigne un processus de dépossession de soi engendré par des mécanismes économiques, politiques ou religieux et entraînant l'individu à être esclave de ce qui devrait lui être bénéfique : la famille, le mariage, le travail, l'argent, le progrès technique, les « choses » (pour reprendre le titre du célèbre roman de Georges Perec), etc. Dans *La Vieille Dame indigne*, M^{me} Berthe (Sylvie) passe insensiblement d'une aliénation (familiale, fondée sur le rôle assigné à la mère dans une famille prolétarienne marseillaise) à une autre (sociale, fondée sur le désir d'acquérir des objets : c'est l'expansion de la société de consommation). L'attention portée aux « habitus » – au « gestus social », si l'on se réfère à Brecht – est extrême, qu'il s'agisse chez Allio de montrer M^{me} Berthe seule dans sa cuisine ou préparant un repas familial ou chez Losey de décrire comment Barret (Dirk Bogarde) assure son rôle de domestique, au travail comme au repos. Dans *L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, l'inspecteur identifiera immédiatement le studio de Jacqueline Cousteau comme la demeure d'une femme entretenue et ne parviendra pas à lui associer les descriptions que le jeune peintre lui fait de sa maîtresse, apparemment une femme des plus distinguées.

Autre point commun aux deux cinéastes, l'aliénation sociale est une aliénation psychologique instaurant des rapports de dépendance pouvant déboucher sur l'aliénation mentale. Différentes formes de « folie » sont au cœur de *Pierre et Paul*, de *L'Une et l'Autre*, de *Moi, Pierre Rivière...*, de *The Servant*, de *Accident*, de *Eva*, toutes engendrées par ce qu'un « milieu » peut susciter de misères ou de fantasmes de réussite, qu'il s'agisse des conducteurs de travaux publics, des paysans, des universitaires ou des gens du cinéma.

Mais au-delà de ces analogies somme toute assez évidentes et, dans une certaine mesure, plutôt superficielles et réduites à quelques films, il me semble qu'un « script fondamental » commun traverse les œuvres de Losey et Allio. Le script fondamental compte parmi les facteurs assurant la cohérence d'une œuvre, il participe de la vision du monde d'un auteur. S'il s'agit d'un cinéaste, on le trouve à l'œuvre dans les scénarios des films, mais aussi dans la dramaturgie, la scénographie, la mise en scène. Le script fondamental d'Allio et de Losey pourrait se résumer comme suit : « Un individu – ou un ensemble de personnes – est enfermé. Une issue s'offre à lui, à eux, un îlot de liberté, une possibilité de fuite. C'est alors la traque, et le piège se referme ». Ce script fonde une structure dramatique éprouvée. L'accent peut être mis sur l'une ou l'autre des phases du script. Chez nos auteurs, c'est sur la traque : de *La Vieille Dame indigne* à *Transit* en

passant par *Les Camisards*, De *Haines* à *Don Giovanni* en passant par *Deux hommes en fuite*, nous assistons au spectacle d'hommes et de femmes traqués, par leur famille, par la société, par la police ou la justice, par l'Histoire. La traque procède le plus souvent d'une tentative d'évasion, de désaliénation, de prise d'indépendance : ainsi de M^{me} Berthe qui tente de s'affranchir de ses obligations familiales, des personnages de *Transit* fuyant les nazis, de Tyvian (Stanley Baker, dans *Eva*), qui croit échapper à sa condition de mineur en usurpant l'identité d'écrivain, de Don Giovanni, cherchant à se libérer des carcans de la morale. La traque aboutit à plusieurs issues possibles, toutes négatives : on revient à l'enfermement premier (*Transit*), parfois en pire (*Eva*, *Accident*), on passe d'une aliénation à une autre (*La Vieille Dame indigne*, *The Servant*), on disparaît (*Les Camisards*, *Moi, Pierre Rivière...*, *Pierre et Paul*, *Don Giovanni*, *M. Klein*). L'issue offerte, toujours plus ou moins délictueuse ou frappée d'illégitimité, était un piège. Les espaces clos encombrés d'objets ou d'obstacles et présentant des ouvertures illusoires, des interstices de liberté s'avérant très vite limités – portes, fenêtres, terrasses, miroirs – structurent la scénographie des œuvres d'Allio et de Losey : appartements, maisons, villas, palais, villes même (la Marseille de *Transit*, la Venise de *Eva*). Mais les grands espaces s'avèrent tout aussi piégés (*Les Camisards*, *Deux hommes en fuite*).

Cependant les deux cinéastes me semblent fortement différer sur un point : leur traitement du temps. Le temps sans pitié de Losey est toujours compté, ou plutôt décompté. Tout se passe dans ses films comme si la traque avait déjà commencé, de tout temps, comme si elle était consubstantielle à l'existence des personnages, le film constituant le lieu et le moment où elle va prendre fin. La culpabilité du père, dans *Temps sans pitié*, est d'avant le commencement du film, d'avant le commencement du temps, et ne peut se laver que dans le sacrifice. Il en est de même pour Bannion (Stanley Baker dans *Les Criminels*), pour M. Klein, pour Don Giovanni... Selon cette conception tragique du temps, il n'est pas étonnant que Losey nous ait offert un film purement métaphysique, *Deux hommes en fuite*, dans lequel la traque n'est jamais motivée, expliquée : un hélicoptère est là, mortellement menaçant, et il faut y échapper tant que c'est possible. Quelle est la faute ? D'où vient-elle ? Elle est, un point c'est tout. Chez Allio la traque commence lorsque le personnage a saisi la mesure d'une liberté possible ou lorsqu'il a pris une certaine conscience de son aliénation. Elle est conjoncturelle ; elle constitue une réaction du milieu. Elle tend à ramener le sujet vers le passé, alors que sa fuite, son mouvement le poussent vers un ailleurs, vers « les lumières ». Situé dans un contexte spécifique, dans l'Histoire, même voué à l'échec, ce mouvement demeure.

En montrant comment la culpabilité et l'aliénation du sujet se construisent dans et par un environnement social, Allio rend sensible la possibilité

d'une désaliénation, même si celle-ci est loin d'être gagnée d'avance. Il en résulte que c'est moins de la pitié ou de la compassion que le spectateur ressent à l'égard des personnages que de l'intérêt et de l'attachement pour leurs efforts. Chez Losey la condition sociale, l'appartenance de classe apparaissent comme des destins. Elles condamnent à l'avance le soldat prolétaire Hamp (Tom Courtenay) dans *Pour l'exemple* comme l'aristocrate Tony (James Fox) dans *The Servant*. Les facteurs sociaux constituent le chiffre de la destinée, non la destinée elle-même qui relève de desseins plus cachés, peut-être inaccessibles à l'homme.

En ce sens, Allio semble évidemment plus proche des leçons brechtien-nes que Losey, qui n'a d'ailleurs jamais caché ses sentiments, voire ses convictions, de puritain. Néanmoins le pessimisme des deux hommes – bien que ne se manifestant pas avec la même intensité –, leur commune fascination pour la folie, contribuent pour beaucoup pour moi à les rapprocher. Ils doivent sans doute être associés aux difficultés qu'ils ont rencontrées pour faire le cinéma auquel ils tenaient. Le cinéma aussi est un piège.

FRANCIS VANOYE
UNIVERSITÉ DE NANTERRE, PARIS X