

Shellac présente

LA
VIEILLE
DAME
INDIGNE
RUDE
JOURNÉE
POUR
LA
REINE

Un cinéma
politique
à la fois doux
et sans
concession

2 FILMS DE RENÉ ALLIO AVEC SYLVIE ET SIMONE SIGNORET
RESTAURÉS NUMÉRIQUEMENT

DE LA VIEILLE DAME INDIGNE À RUDE JOURNÉE POUR LA REINE

De l'Estaque à La Courneuve, il s'est passé près de dix ans entre le premier long métrage de René Allio, tourné en 1964, et son cinquième film, réalisé en 1973. Le cinéaste espérait renouer avec la légèreté, la fantaisie et l'hédonisme de son premier succès populaire, *La Vieille Dame indigne*, lorsqu'il se mit à écrire *Rude Journée pour la Reine*. Dans la filmographie du peintre, scénographe, cinéaste que fut Allio, ces deux films se répondent. Modestes dans leur production, ils rendent compte d'une esthétique de la précarité, d'un travail de troupe et d'un investissement de tous les instants pour une équipe soudée autour de son réalisateur. L'inventivité et l'humour d'Allio s'y déploient au service d'un cinéma littéralement rendu à sa dénomination d'art populaire : il s'agit de donner à voir le peuple, les humbles, les femmes, les vieux, soit tous ceux qui n'ont habituellement pas droit au cadre. Voici venir le peuple qui manque.

La grand-mère marseillaise de *La Vieille Dame* et la ménagère banlieusarde de *Rude Journée* ont en commun d'être incarnées par de grandes interprètes, fait rare dans le cinéma d'Allio, qui préférerait travailler loin du « star system » cinématographique. Suite à une brillante carrière théâtrale, Sylvie avait fait ses premiers pas au cinéma poussée par Pierre Chenal au milieu des années trente dans *Crime et Châtiment* (1934). On se souvient d'elle également en Lady Hodwin dans la série télévisée *Belphégor* de Claude Barma, juste avant qu'elle ne devienne la vieille dame. Elle sut imposer sa silhouette fragile, discrète mais déterminée, dans le rôle de Berthe Bertini, tout juste veuve, qui après une vie de labeur au service des siens décide de ne plus se laisser imposer les choix de son entourage, mais de prendre un peu de temps pour découvrir le monde qui a tant changé autour d'elle. « Madame Berthe, toujours verte ! » la formule chantante de Jean Bouise, alias Alphonse, cordonnier anarchiste du quartier, rend hommage au sourire malicieux et au laconisme toujours percutant de cette petite dame à la dignité irréprochable. *La Vieille Dame indigne* marqua la consécration de Sylvie qui, à quatre-vingts ans passés, obtint le prix Marilyn Monroe.

À nouveau, une petite femme, la réplique de Sylvie, devait être l'héroïne de *Rude Journée pour la Reine*. Fidèle à un esprit de troupe et à ses années de collaboration avec Roger Planchon à Villerbanne, Allio avait d'abord pensé à

une actrice de théâtre, Isabelle Sadoyan, pour interpréter Jeanne, la femme de ménage affairée de *Rude Journée* ; mais rapidement le projet s'avéra impossible sans une tête d'affiche. Simone Signoret, saluée à Berlin dans son rôle de femme renfrognée, compagne de Jean Gabin, dans *Le Chat* (1970) de Pierre Granier-Deferre, s'imposa et se passionna tellement pour le rôle qu'elle prit en charge une part non négligeable de la production. Elle défendit avec pugnacité le film et le personnage de Jeanne, qu'elle incarna avec une grande tendresse et un profond attachement. Elle prit à cœur de se fondre dans le travail collectif qui devait faire vivre cette femme de ménage tourmentée, courant d'un engagement à l'autre, prise entre devoirs conjugaux et filiaux, et dont la seule échappée se jouait en une fantasmagorie dérisoire, mêlant opérette, presse à scandales et films à l'eau de rose. Comme la mort de son mari avait rappelé Madame Bertini au monde, c'est une lettre pour réunir un couple de jeunes parents qui tirera Jeanne vers le réel, pour qu'elle se saisisse enfin de ses désirs et de ses rêves. Les deux grandes actrices surent offrir à René Allio des interprétations magistrales de ces femmes quotidiennes qui resplendissent par leur combat pour occuper le cadre avec dignité et se réapproprient des vies qui leur ont été soustraites.



La Vieille Dame indigne modernise à Marseille une nouvelle de Brecht tirée des *Histoires d'Almanach*, alors que *Rude Journée pour la Reine* fut, à sa sortie, perçu comme le film le plus brechtien d'Allio. Le cinéaste s'était imposé depuis les années soixante sous cette étiquette, pour se démarquer de l'autéisme en vogue à l'époque, et sans craindre de revendiquer ses antécédents théâtraux. Il voulait pourtant s'éloigner de tout dogmatisme : selon lui, la découverte de Brecht fut une prise de conscience de ce qu'était le réalisme, en tant qu'« attitude envers la réalité à la fois critique et investigatrice », et l'a inscrit de plein pied dans un questionnement propre au cinéma français. Ainsi, il cherche à composer des personnages complexes, comme Madame Bertini, qui peut vendre tout son mobilier sans le moindre sentimentalisme pour acquérir une petite deux-chevaux et partir en voyage avec la belle Rosalie (Malka Ribowksa), femme émancipée, qui refuse de se voir assujettie par un monde dominé par les hommes, ou comme Jeanne, figure inquiète qui bataille entre une morale imposée et sa bonté foncière. Le désir de cinéma d'Allio est aiguillonné par cette pédition réaliste, qu'il admirait chez des peintres



LA VIEILLE DAME INDIGNE LES MIETTES DE L'EXISTENCE



comme Chardin ou Le Nain, et qui nourrit une esthétique attentive aux gestes et aux objets quotidiens.

Enfin, Brecht lui apprit à ne pas scinder l'espace de la fiction et celui du travail cinématographique, mais au contraire à les laisser s'interpénétrer : le travail et la vie doivent toujours se répondre. On ne citera pour l'illustrer qu'une séquence mémorable de *Rude Journée*, où Jeanne et Simone Signoret se confondent, lors d'une séance de maquillage grotesque, sous les traits de Madame la Présidente, l'un des mille visages fantasmés de la ménagère. Ces deux films s'inscrivent dans les marges ignorées des villes, Marseille et Paris, des villes quotidiennes, loin de toute carte postale cinématographique. D'un côté, Marseille, le port industriel et ses quartiers populaires en pleine rénovation urbaine au milieu des années

soixante ; de l'autre, La Courneuve, marge de la capitale française, ses petits pavillons étriés, son marché, son bureau de tabac et ses grandes surfaces anonymes, où travaille comme gardien de nuit Albert, le compagnon de Jeanne.

Et c'est sans doute là que s'inscrit l'utopie politique de René Allio, qui, entre une femme et une ville, propose de mettre en scène une dérive : refus des trajets quotidiens imposés, détours, retours et finalement promenade, en se laissant guider par la curiosité ou par un désir d'aventure. La vieille dame se promène à des heures indues, elle refuse toute propriété pour ne plus s'accorder que des dépenses somptuaires : glaces, sorties au cinéma, robes pour Rosalie, promenades en voiture... Enfin jouir du monde !

« Je veux donner la parole aux gens qui n'ont pas d'histoire, qui ne sauraient compter dans l'histoire, représentation qui est toujours payée à son juste prix, c'est-à-dire rien. »

René Allio

Les photographies de Berthe Bertini pour son petit-fils témoignent de ses plaisirs furtifs enfin arrachés à une vie qui a trop vite filé.

La Vieille Dame indigne peut enfin aujourd'hui être redécouvert. Boudé en son temps par le public, *Rude Journée pour la Reine* est à découvrir. Ces deux films de René Allio trouveront leur place parmi ceux des cinéastes contemporains qui en prolongent les intuitions : Alain Guiraudie, Rabah Ameur Zaïmeche ou Jia Zhangke, notamment. ■

Marguerite Vappereau



[...] LES MALHEURS DE SYLVIE

Il faut observer alors que ce qui rend possible le partage de l'existence de la vieille dame en deux côtés, l'un qui serait négatif et sur quoi le film porterait une critique, l'autre qui serait positif et sur quoi le film fonderait son onirisme, n'est jamais présenté comme un choix de la vieille dame elle-même. Ce n'est pas la vieille dame qui, du jour au lendemain, inverse les valeurs de sa vie. L'ambition critique du film ne disparaît pas du rêve qu'il propose.

A première vue, le film s'organise selon deux mouvements : l'un de libération, l'autre d'appropriation. La vieille dame se dégage du cercle familial, s'engage en un autre cercle, amical. Elle se fuit, puis se cherche. Mais, remarquons que, dans les deux cas, c'est seulement *par rapport* aux « autres » que se définit, centrifuge ou centripète, le sens de son mouvement. Il y a les plans où la famille cerne la vieille dame, l'étouffe, la vampirise ; et ceux où la vieille dame – comme en manière de revanche – tire à elle les autres. Cependant, dans la nouvelle de Brecht, seul tout ce qui touche *aux réactions* en face de la vieille dame est explicite ; mystérieux tout ce qui touche à ses actions.

Le film remplit cette condition, mais, la faisant spectacle, la dramatisé. Il montre sur le même plan la vieille dame comme au-delà du groupe social, familial, et la vieille dame comme au-delà de l'aventure individuelle, d'une recherche de l'absolu.

La vieille dame n'est jamais *incarnée* : elle est désincarnée ou réincarnée. La vieille dame qui résiste au groupe et celle qui désire le groupe sont une seule et même personne, et les deux mouvements, s'affrontant, se réduisent : l'une vit par procuration notariale, l'autre vit par procuration. L'existence de la vieille dame, qu'elle soit présentée comme objet de critique ou de rêve, n'est dans les deux cas qu'un songe d'existence. Soit elle vit pour les autres (sa famille, ses voisins, son mari), soit elle vit par les autres (la bonne, le cordonnier). Vampirisée, elle vampirise à son tour. Elle jouit du monde à travers les autres, soit qu'elle jouisse de leur gêne, soit qu'elle jouisse de leurs jouissances. ●●●



●●● Ainsi le film s'éloigne-t-il de Brecht. C'est la force du cinéma que de ne pas donner plus que l'illusion d'une vie à ce personnage qui n'a d'abord qu'une vie illusoire. La vieille dame serait morte sans avoir vraiment vécu ; et d'une certaine manière elle meurt sans avoir vraiment vécu. Tel est le drame propre au film : d'animer les fantômes mais de ne faire vivre que les vivants. Il serait naïf alors de croire en une dichotomie radicale du film, en un renversement des valeurs : c'est tout au long le même malheur fait de l'ombre des bonheurs. René Allio n'a pas fait un film complaisant et jouant sur un sentimentalisme facile. Il n'a pas fait l'apologie démagogique de la liberté des vieilles dames, mais au contraire la critique de cette liberté en la montrant impuissante et incomplète, insatisfaisante. Il a montré qu'il ne suffit pas du rêve pour remédier au vice de l'ordre social ou familial. Sa critique ne s'arrête pas au moment où la vieille dame semble connaître le bonheur : elle se renforce subtilement de cette apparence trompeuse de bonheur. De l'existence, la vieille dame n'aura jamais ramassé que les miettes. Le film refuse la bonne conscience.

La vieille dame serait morte sans avoir vraiment vécu ; et d'une certaine manière elle meurt sans avoir vraiment vécu. Tel est le drame propre au film : d'animer les fantômes mais de ne faire vivre que les vivants.

La force du cinéma (ce pourquoi il s'agit ici de cinéma) est ainsi d'avoir montré dans le même mouvement la vieille dame bien vivante et ce qui empêche cette vie d'être bien réelle. D'avoir donné



Jean-Louis Comolli, « Les Miettes de l'existence » *Les Cahiers du Cinéma* n°166-167, mai-juin 1965



à la critique comme au rêve la plus grande réalité, pour faire porter la critique sur la réalité comme sur le rêve. Plus, par la vertu du cinéma, la vieille dame fantôme donne l'illusion de vivre, plus ce reflet de vie qui se fait indifféremment passer pour rêve et réalité manifeste le drame de son impuissance. La vieille dame ne connaît la vie que par procuration, et la dernière de ces procurations est cinéma. Dès que le mouvement du film cesse, l'existence et les bonheurs de la vieille dame s'avouent pour ce qu'ils sont : rêves. Ce n'est pas pour rien qu'on ne voit les moments de bonheur et de plénitude jamais que sous

l'espèce du souvenir qu'en conservent les vivants : les photos fixes qui terminent le film sont les instantanés d'un bonheur qu'on ne voit que posé, qu'arrêté, rêve figé des cartes postales qui ramènent d'un coup la vieille dame aux gestes de sa jeunesse, loin dans le temps, au point où la mémoire n'est qu'imagination. La vieille dame sera morte avant d'avoir vu ces images de son bonheur, ces preuves de son existence, d'une existence et d'un bonheur que le spectateur n'aura vu quant à lui que sous forme d'images. Le petit-fils hérite de ces images. Sur leur foi, il racontera, comme Brecht fait de la vie de sa grand-mère, une fable – cette fable que nous suivîmes – à ses enfants. ■

ENTRETIEN

EXTRAITS

[...] Vous avez choisi d'adapter Brecht. Est-ce simplement parce que l'histoire vous tentait, ou est-ce en plus une approche de l'auteur et de ses théories ? [...]

Bien sûr, la personnalité de Brecht me séduit beaucoup. J'ai travaillé sur son œuvre au théâtre, j'ai été très influencé parce qu'il a fait, par ce qu'il a écrit. Disons que je fais partie de ces gens qu'on appelle les brechtiens. Mais c'est d'abord que cette histoire m'a séduit, qu'elle a éveillé en moi des souvenirs personnels, familiaux. En la lisant, je me suis dit immédiatement : quel merveilleux film. Je crois le film fidèle à la nouvelle, mais je suis aussi certain d'y avoir mis beaucoup de choses personnelles, sur mon métier, sur mon travail. Je pense évidemment que c'est un film fidèle à l'esprit de Brecht... Cela dit, il existe sans doute une esthétique cinématographique qui pourrait correspondre à ce que Brecht cherchait au théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle consiste à transposer tout bêtement au cinéma les formes, les approches, les solutions que Brecht avait trouvées au théâtre... On peut bien sûr imaginer un cinéma avec des songs, des cartons. Mais c'est une idée un peu primaire... Il faudrait plutôt une identité d'approche au niveau de ce qu'on aime, de ce qu'on choisit, mais sans reprendre les solutions. Les formes viendront après, et d'elles-mêmes.

La vieille dame est un des rares personnages du cinéma qui échappe au destin ou à ce déguisement du destin qu'est le déterminisme socio-économique.

Oui évidemment. De même le fils de la vieille dame est l'aliéné intégral, il ne comprend pas pourquoi... Et ce destin à une explication, ce n'est pas une fatalité. Il peut s'expliquer, et Albert pourrait y échapper... Mais il croit que sa mère lui doit quelque chose, et qu'elle est une mauvaise mère, et il est malheureux, prisonnier de ses préjugés... En fait tous les personnages qui sont en train de changer, ou qui essaient de changer, ou qui changent effectivement. Ils rencontrent des difficultés, ou ils manquent de courage.

Quand vous avez lu la nouvelle, c'est donc le caractère radical du changement de la vieille dame qui vous a séduit.

Oui, et en outre elle a éveillé des résonances sentimentales. Mes deux grand-mères ont eu des desseins analogues. L'épisode du brocanteur n'est pas dans la nouvelle, il vient de ma grand-mère maternelle qui, après la mort de son mari avait revendu tous ces outils, pour donner une nouvelle physionomie à son intérieur. Le personnage de la vieille dame me plaisait donc autant pour des raisons affectives que pour sa signification.

Est-ce que vous avez pensé à Sylvie en élaborant le personnage ?

Non, je ne la connaissais pas. J'ai écrit tous les autres rôles en sachant à qui je les donnerai. C'est une chose que j'essaierai de faire encore... Pour Madame Berthe, j'avais seulement l'idée de son physique : une petite femme menue...

AVEC RENÉ ALLIO



FILMOGRAPHIE DE RENÉ ALLIO

La Meule
France – 1963 – NB – 21 mn

La Vieille Dame indigne
France – 1965 – NB – 94 mn

L'Une et l'Autre
France – 1967 – Couleur – 90 mn

Pierre et Paul
France – 1969 – Couleur – 90 mn

Les Camisards
France – 1972 – Couleur – 100 mn

Rude Journée pour la reine
France, Suisse – 1973 – Couleur – 105 mn

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...
France – 1976 – Couleur – 130 mn

Retour à Marseille
France – 1980 – Couleur – 117 mn

L'Heure exquise
France – 1981 – Couleur – 60 mn

Le Matelot 512
France – 1984 – Couleur – 100 mn

Jean Vilar, quarante ans après
France – 1987 – 26 mn

Un médecin des lumières
France – 1988 – Couleur – 240 mn

Transit
France – 1990 – Couleur – 125 mn



J'avais pensé à trois interprètes, dont Sylvie. J'avais pour toutes les trois quelques hésitations : pour l'une je n'étais pas sûr des rapports avec les objets, et pour moi c'est quelque chose de très important... Pour Sylvie je craignais un peu ce jeu un peu dur, ces regards un peu durs que vous connaissez... Là-dessus, je l'ai vu dans *Chronique familiale* de Zurlini, c'était ça, ou du moins cela prouvait que Sylvie pouvait être



le personnage que je souhaitais... J'ai eu beaucoup de difficultés, parce que tout le monde était contre. Maintenant tout le monde la trouve formidable, on a peine à imaginer quelqu'un d'autre.

Vous attachez beaucoup d'importance à l'acteur.

Oui, c'est primordial. Il faut partir de lui, de ce qu'il est, de son être, et en plus de son don, de son métier... On peut ou bien écrire un rôle en pensant à un acteur, ou bien rêver un personnage et chercher l'acteur qui l'incarnera. De toute façon l'acteur, c'est le plus important. Quand j'aurai fait plusieurs films, peut-être aurai-je des idées nettes sur la façon de les diriger. J'ai répété le plus possible, et j'ai regretté de ne pouvoir le faire davantage. J'aurais aimé avoir une période de répétition un mois ou deux avant le tournage, puis laisser tomber les choses. J'aurai pu ainsi laisser une part d'improvisation, laisser les acteurs un peu libres et les observer, pour avoir ensuite un délai de réflexion critique à partir de ce premier travail. En fait nous avons tourné en six semaines, ce fut très dur. Et pourtant j'ai pris une semaine de retard, à cause de mon désir de faire répéter le plus possible. Pour le travail proprement dit, je pense que je procède comme tout le monde : je reste seul avec le cameraman et les acteurs qui figurent dans le plan, et j'essaie de mettre la scène en place, sans idées préconçues, à partir du contexte, en me fiant au terrain, au corps, aux objets. On discute, on progresse, on figole, et on tourne. Je crois que c'est là une méthode très courante.

L'idéal pour moi ce serait de pouvoir découper après avoir travaillé sur le plateau, pour respecter la continuité dans le jeu.

Vous êtes vous souvenu de votre travail au théâtre de la cité ? On ne peut l'oublier en voyant Jean Bouise – mais c'est peut être un rapprochement inconscient – mais on n'y pense pas avec Sylvie.

Je dois énormément au théâtre de la cité. Cependant, je demande plus au travail de l'acteur qu'à la mise en scène qui est très importante à Villeurbanne. Je revendiquerai plus le jeu de Sylvie, ou celui de Victor Lanoux, que celui de Bouise. Cela tient au fait que le personnage de Bouise est un personnage qui fait dans la vie des numéros de théâtre. D'une façon générale, je n'ai pas mis dans le récit tous les nœuds qu'on trouve dans le cinéma psychologique. Qu'est-ce qui se passe entre Rosalie et la vieille dame lorsqu'elles deviennent amies ? On ne le sait pas ; on les voit se rencontrer, puis un jour elles sont amies, c'est tout. Les témoins les voient ainsi. Quand on découvre le nouveau milieu de la vieille dame, on le reçoit en pleine figure. Brutalement, on la voit chez Alphonse, et on voit Alphonse faire le grand numéro. L'embêtant, et c'est sans doute une erreur de scénario, c'est qu'Alphonse n'a pas été présent et qu'on ne sait pas que c'est l'homme aux numéros spectaculaires. On a tendance à considérer que c'est l'acteur qui fait un numéro et non le personnage. Dans la description du quartier, au début du film, il aurait fallu qu'on voit Alphonse faire une petite exhibition. Ensuite, Bouise est un grand acteur, mais nous avons tourné la scène en deux jours et il est normal que nous ayons pris appui sur des choses que nous avons faites ensemble, à Villeurbanne. C'est en tout cas dans le travail avec Bouise qu'il y a le plus de souvenirs de mon travail avec Planchon. [...] ■

Guy Gauthier, « Entretien avec René Allio » *Image et son*, n°85, juin 1965

RUDE JOURNÉE POUR LA REINE



notre manière, autrement. Il fallait que la relation entre les deux s'établisse de soi sans les forcer, il fallait laisser fonctionner la dialectique, si je puis dire. En effet lorsqu'on juxtapose plusieurs éléments composants à l'intérieur d'un même objet artistique, c'est l'autre (celui qui lit, écoute ou regarde) qui établit la relation entre ces divers éléments. Ce n'est donc pas à l'intérieur du film que fonctionne la relation entre ces parties, c'est dans le spectateur. Si, au contraire, on cherche à faire fonctionner dans le film, cette relation s'impose évidemment d'elle-même, mais alors elle demeure à l'intérieur de la fiction.

J'ai été frappé de l'importance de l'écrit dans la période préparatoire. En laissant de côté le synopsis et les diverses étapes du scénario, on trouve dans vos notes toute une correspondance : des textes théoriques etc. Comment voyez vous cette intervention de l'écrit dans votre démarche de création ?

Faire un film cela suppose que l'on croit que quelque chose peut changer, y compris soi-même. La première condition d'un didactisme de l'art, c'est celle-là. Un objet n'a quelque chance d'enseigner un peu, que s'il enseigne d'abord celui-là même qui l'a fait.

J'ai toujours beaucoup écrit pour arriver à mes films : des notes, des considérations, des projets. Faire un film cela suppose que l'on croit que quelque chose peut changer, y compris soi-même. La première condition d'un didactisme de l'art, c'est celle-là. Un objet n'a quelque chance d'enseigner un peu, que s'il enseigne d'abord celui-là même qui l'a fait.

La meilleure façon de parler du changement, c'est de se changer soi-même. Comment ? D'abord en changeant sa manière de faire.



fable. Je l'ai écrite. Mais elle posait les choses de façon encore assez schématique. On en a parlé très librement, avec Bernard Chartreux, et avec d'autres ; on a écrit des textes les uns pour les autres à usage strictement interne. Une des premières choses que j'ai écrites pour le film, c'est la séquence des funérailles, parce qu'elle prenait un sens par rapport aux conflits, par rapport à la mort du père et mettait en présence tous les personnages. Chartreux et Janine Peyre, de leur côté ont raconté des rêves par écrit. C'est donc après avoir parlé, écrit, tenu des propos sur le contenu souhaité du film, sur sa forme, qu'on a passé un mois ensemble pour commencer à élaborer une première continuité. Cette façon de travailler a été très féconde pour moi. Je me suis retrouvé, après trois mois de ce travail, avec un dossier d'une grande richesse, des éléments reflétant les approches les plus diverses : les interviews de J.P., le texte de A.V., les textes écrits par nous tous, etc. J'ai repris l'ensemble en critiquant pour rédiger le projet définitif.

Y a-t-il un rapport entre la démarche de création et la façon dont vous concevez le produit achevé ?

Dès le début, j'ai vu, en gros, le film comme il est. L'idée était que les deux registres devaient juxtaposer des choses sans lien logique apparent, mais profondément associées de l'intérieur. Simplement dans l'un, on parle comme parlent les représentations imposées par l'idéologie dominante ; dans l'autre, on parle à

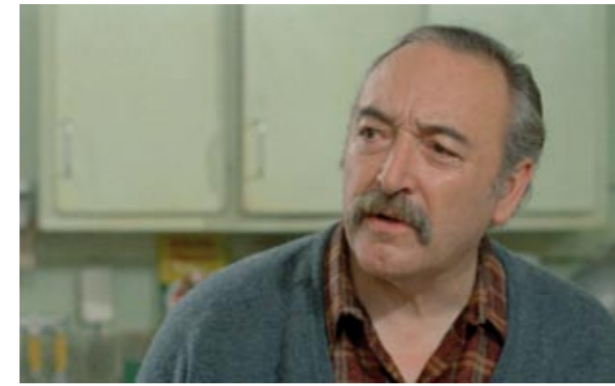
EXTRAIT

[...] L'engagement, la prise de parti, l'observation du réel n'impliquent pas que l'on renonce à ses motivations personnelles. Il n'est pas question de brimer toute cette part de soi, où il y a de l'irrationnel, du fantasme, des complaisances, des goûts, des penchants, au contraire : c'est quand on la brime qu'on s'éloigne le plus de ce qui peut devenir l'aspect le plus riche d'un objet artistique ; d'autant que c'est aussi avec cette part de nous-mêmes que nous communiquons avec les autres. Dans mes autres films, je m'étais défendu de la fantaisie, je m'étais contrôlé. Je voulais (et je veux toujours) aller vers plus de liberté. Mais cela n'implique pas qu'on doive renoncer aux préoccupations d'ordre idéologique ou politique, au contraire. Je voulais donc que ce film soit plus « personnel », mais je voulais, en même temps, que le travail soit plus collectif que dans mes films précédents.

Il y a dans ce type de travail un constant aller-retour entre soi-même et les autres, entre le désir et la critique.

C'est un peu ce que l'on a fait. À travers des souvenirs, des désirs, des fantaisies, j'ai élaboré une

LES RUDES SENTIERS



Pour moi, écrire est un excellent moyen de préparer les choses (évidemment il y en a d'autres) d'approcher le moment où on les achèvera, à condition pourtant que les choses, justement, ne s'achèvent pas dans l'écrit. Si le texte était "fini" pourquoi faire un film ?

Vous dites quelque part que le synopsis présente de façon un peu simple le rapport réalité-imaginaire. Maintenant que le film est terminé, pouvez-vous définir comment fonctionne le rêve ? Avez-vous maintenu votre distinction entre les rêves qui « fonctionnent bien » et les rêves « qu'on distribue tout fabriqués » ?

Assez peu. Il aurait fallu pour cela, raconter une histoire plus longue, plus globale, pour voir apparaître de façon plus explicite les deux types de rêve : ceux dictés par « l'idéologie dominante » et ceux qui refléteraient une autre position de classe. Ici nous avons surtout les premiers.

Ce qui correspond aux seconds, c'est par exemple, le personnage de Julien, (le film c'est aussi l'histoire d'un jeune homme qui remet les choses sur leurs pieds ; lui ne rêve pas, il fait. Il a un projet, il le mène à exécution). C'est aussi les actes de Jeanne : on peut dire qu'elle se défend contre des représentations avec des actes (elle n'a que ça) même s'ils sont rendus laborieux, et non pas avec d'autres rêves. La distinction entre les deux types de rêve était à mon avis une fausse piste. Pour en revenir aux rêves de Jeanne, ce n'est pas « Jeanne-qui-rêve ».



DE LA CRÉATION

Pour représenter sous forme de rêves des situations semblables à celles de Jeanne, nous avons puisé dans la matière fournie par la culture dominante et ses innombrables variations sur les mêmes thèmes. En racontant l'histoire à notre manière, tantôt sur un plan, tantôt sur un autre, on multiplie les approches du conflit, les axes du regard et même la description des personnages. On doit pouvoir les connaître à la fois par leur psychologie et leurs attaches sociales. Pour en prendre un exemple, le conflit avec le père renvoie à une façon dont le père petit-bourgeois le vit, et montre comment l'idéologie lui fournit une idée de lui-même, et des modèles, pour être ce qu'il est : un petit chef, tout prêt à occuper un certain poste dans le processus de production.

Pour le spectateur qu'apporte le registre de l'imaginaire pour la compréhension du vécu ?

Je crois qu'il apportera d'autres informations sur Jeanne et sur son vécu.

En commentant votre synopsis, J.P. dit à peu près qu'elle ne fuit pas dans le rêve parce qu'elle avait plutôt tendance à la révolte...

Je ne crois pas que l'imagination freine ou dévie la révolte, au contraire. L'imagination sert aussi à imaginer un monde autre ; elle n'est pas, par nature, réactionnaire. Tous les thèmes abordés dans les rêves tournent autour d'une même fonction : à travers le conflit familial, faire triompher la notion d'ordre, de hiérarchie, au sein de la famille elle-même miroir du corps social. Là où nous les avons prises, les variations autour de ce thème sont d'une affligeante pauvreté, parce que seuls des stéréotypes sont mis en œuvre, et non pas justement, l'imagination. Dans le film, cela ne peut devenir riche qu'au niveau de ce qui est dessous : quand l'Empereur est en même temps Albert, quand l'Impératrice est en même temps Jeanne, quand la dame de cour flirtant dans un coin avec un vieux général, c'est la sœur de Jeanne, qui dans la vie rêve de se faire entretenir par un quinquagénaire fortuné... tout cela donc s'enrichit de notations en rapport avec la réalité familiale et la condition sociale de cette famille. [...] ■

Guy Gauthier, « Les Rudes Sentiers de la création », entretien avec René Allio *La Revue du cinéma*, n°278, novembre 1973.

LA VIEILLE DAME INDIGNE

94 minutes – DCP – 1,66 – Mono – France – 1965 – visa n° 29 516

À Marseille, Madame Bertini se retrouve seule à la mort de son mari. Tous ses enfants sont mariés et dispersés dans la région, comme Gaston qui a réussi dans les affaires. Seul le maladroit Albert est resté à Marseille. Entre amour filial et intérêt pour l'héritage, ses deux fils aînés cherchent à accaparer leur mère. Mais elle décline leur invitation. Avec le peu d'argent reçu des ventes de l'imprimerie familiale et des biens qui avaient constitué son quotidien jusqu'alors, elle s'achète une petite voiture et, sous les yeux éberlués de son petit-fils Pierre, part à l'aventure en compagnie d'une jolie serveuse, Rosalie, jeune femme libre, pour laquelle elle s'est prise d'amitié...

Interprètes Sylvie (Madame Bertini), Malka Ribowska (Rosalie), Victor Lanoux (Pierre), Étienne Bierry (Albert), Jean Bouise (Alphonse), François Maistre (Gaston), Jean-Louis Lamande (Charles), Pascale de Boysson (Simone), Armand Meffre (Ernest), Robert Bousquet (Robert), André Thorrent (Dufour), Pierre Decazes (Charlot), André Jourdan (Lucien), Jeanne Hardeyn (Rose), Léna Delanne (Victoire), Max Amyl, René Morard.

Réalisation René Allio **Assistanat de réalisation** Jean Michaud, Nicolas Ribowski **Scénario et dialogues** René Allio avec la collaboration de Gérard Pollicand d'après l'œuvre originale de Bertolt Brecht. **Production** SPAC – Société de Participation Artistique et Commerciale **Distribution d'origine** CFDC **Direction de la production** Maurice Urbain **Direction de la photo** Denys Clerval **Son** Antoine Bonfanti, Robert Cambourakis, Jacques Maumont **Compositeur, auteur et interprète des chansons originales** Jean Ferrat **Décors** Hubert Monloup **Montage** Sophie Coussein assistée de Christiane Lack **Scripte** Ariane Lilaize **Coopération technique** Jean Ravel **Photos de plateau** Claude Schwartz.

RUDE JOURNÉE POUR LA REINE

101 minutes – DCP – 1,66 – Mono – France – 1973 – visa n° 41 220

Cette reine, c'est Jeanne, et elle vit dans un pavillon de banlieue. Elle fait des ménages. Son compagnon, Albert, est veilleur de nuit. Pour aider le fils d'Albert, récemment sorti de prison, à kidnapper sa bien-aimée et son enfant, elle porte une lettre. Cette mission lui prend toute une rude journée, qui se transforme pour elle en un nouveau Mayerling. Car elle ne supporte sa vie qu'en la « sublimant » dans une autre vie imaginaire. De là, la naissance de cauchemars et de fantasmes qui lui feront vivre une double et triple journée en la transposant à diverses époques et dans des situations variées.

Interprètes Simone Signoret (Jeanne), Jacques Debary (Albert), Olivier Perrier (Julien), Orane Demazis (Catherine), Christiane Rorato (Mathilde), Alice Reichen (Rose), André Valtier (Charles), Michel Peyrelon (Georges), Arlette Chosson (Annie), Denise Bonal (Armande Thouars), Pierre Léomy (Monsieur Thouars), Abdellah Badis (Dan), Giancarlo Pannese (Aldo), Jean-Pierre Dupeyronnet (un copain), Thomas Vincent (le petit Flatters), Dominique Degoetje (Madame Flatters), Jenny Bellay (femme au marché). **Avec la participation** de la Compagnie de la Grande Cuillère et de Gérard Depardieu (Fabien), Tanya Lopert (Maya), Gabriel Cattand (Monsieur Flatters).

Réalisation René Allio **Scénario** René Allio, en collaboration avec Bernard Chartreux, Janine Peyre, Janine Psonak, Olivier Perrier, André Viola **Dialogues** René Allio **Assistanat à la mise en scène** Jean-Claude Garcia, Hélène Privat, Paul Allio **Production** Polsim Productions (Paris), Citel Films S.A. (Genève), ORTF **Production associé** René Allio **Direction de la production** Roger Fleytoux **Distribution d'origine** Nef-Planfilm **Direction de la photo** Denys Clerval assisté de Roger Tanner, Michel Gaffier, Jean-Pierre Sauvire **Son** Paul Lainé assisté de Jean Fontaine **Composition de la musique originale** Philippe Arthuys **Décors** Christine Laurent, Françoise Darne assistées de Nicolas Philibert, Nicole Geser **Costumes** Christine Laurent, assistée de Christiane Marmande et Danny Perrier **Montage** Sylvie Blanc, Youssef Tobni, Corine Lazare, Michèle Niel, Anita Canonica **Régie générale** Dominique Rigaux **Scripte** France Villon **Photos de plateau** Claude Schwartz.

**Au cinéma
le
9 juillet
2014**

CONTACT

Distribution

Shellac
Friche La Belle de Mai
41 rue Jobin 13003 Marseille
T. 04 95 04 95 92
contact@shellac-altern.org

Programmation

Shellac
Emmanuelle Lacalm T. 01 78 09 96 63
emmanuelle@shellac-altern.org
Anastasia Rachman 01 78 09 96 64
programmation@shellac-altern.org

Presse

Stanislas Baudry
34 bd Saint-Marcel 75005 Paris
T. 06 16 76 00 96 / 09 50 10 33 63
sbaudry@madefor.fr

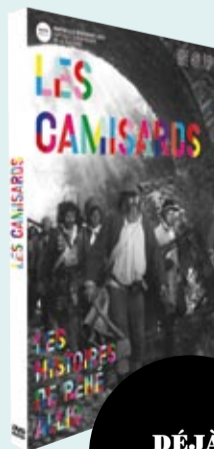
Et aussi...

**A PARAÎTRE
LE
1^{er} JUILLET**

LES HISTOIRES DE RENE ALLIO – Marseille

VOLUME 2

réunissant
LA VIEILLE DAME INDIGNE
L'HEURE EXQUISE
En complément
Scénario de *L'Heure exquise*,
articles et entretiens filmés
de l'époque



**DÉJÀ
DISPONIBLE**

LES CAMISARDS

et
**LES HISTOIRES
DE RENE ALLIO
VOLUME 1**

réunissant
LES CAMISARDS,
RUDE JOURNÉE POUR LA REINE,
MOI PIERRE RIVIERE...,
LE MATELOT 512
En complément
Livre contenant articles et entretiens

Disponibles dans les points de vente habituels
sur la boutique en ligne www.shellac-altern.org et en VoD sur univers|ciné

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.shellac-altern.org

RESTAURÉS NUMÉRIQUEMENT

Avec le soutien du Centre national de la cinématographie et de l'image animée Restauration Cosmodigital Une distribution Shellac.

Reproduction des articles avec l'aimable autorisation de la Ligue de l'Enseignement, des Cahiers du Cinéma.

Ce document a été édité à 5000 exemplaires par la société Shellac (13003 Marseille)

Graphisme Christèle Huc

