

A Nadine FEVRIER-FOUCHER,
Camarade d'études qui nous a quittés trop tôt,
dont l'amitié, la générosité et l'intelligence
m'ont accompagnée dans le silence des heures de travail.
Elle veille sur nous.

Que soient ici remerciés,

Monsieur Gilles MENEGALDO, Professeur à l'Université de Poitiers, Président du jury, pour l'intelligence et la rigueur critique du regard porté sur ce travail et la présidence d'une soutenance riche d'enseignements,

Madame Ariane HUDELET, Professeur à l'Université de Paris III, et Messieurs Dominique SIPIERE, Professeur à l'Université de Paris X, et Emmanuel LARRAZ, Professeur à l'Université de Bourgogne, membres du jury, pour toute l'attention, l'exigence et la bienveillance dont ils ont su faire preuve,

Monsieur Christian COMANZO, Professeur émérite de l'Université de Bourgogne, mon directeur de thèse, pour ses excellents conseils et ses encouragements, son humour inégalable et la célérité qu'il mit à réviser ces pages,

Pascal SCHMITT, le mari le plus aimant qui soit, de plus bibliothécaire hors pair, pour sa présence, sa sincérité, son courage serein et discret,

Nos fils Victor, Simon et Etienne, sources constantes de joie et d'énergie,

Jacques et Henriette PITIOT, pour la force que me donne leur amour de parents,

Ma sœur, Anne MAHFOUDI-PITIOT, pour sa tendresse et notre complicité, et l'affection de mon beau-frère Hassan MAHFOUDI et de mes neveu et nièces Tarik, Safia et Mona,

Ma grand-tante Jeanne GENOT, professeur d'anglais dès la Première Guerre Mondiale, et mes grands-parents, dont le souvenir affectueux m'accompagne et me soutient,

Mes beaux-parents Marcel et Raymonde SCHMITT pour leur généreuse affection, leurs filles, gendre et petites-filles, ainsi que notre grande amie Renée DEUNFF,

Laurent et Pascale MICLOT et leurs enfants, en particulier ma filleule Anne-Hilda, Hubert DESGUILLES, Didier et Nadine CHOSSAT et leurs enfants, pour la joie de leur amitié indéfectible,

Mme Gisèle KRETZ, ancien professeur d'anglais de la Khâgne du Lycée Fustel de Coulanges de Strasbourg, à qui je dois tant,

Mes amies de la promotion 1977 de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, et mes anciens professeurs,

L'UNIVERSITE de BOURGOGNE, qui en m'accueillant dans son sein et en m'accordant de précieux mois sans charge d'enseignement, m'a permis de mener à bien ce travail,

Tous mes collègues actifs et retraités du Département d'anglais, et de l'UFR de Langues et Communication, ainsi que mes collègues de l'IUFM de Bourgogne, pour l'intérêt qu'ils ont toujours montré pour mon travail et leurs nombreux encouragements, ainsi que pour la joie de partager avec eux des missions parfois ardues ou ingrates, mais le plus souvent passionnantes grâce à eux,

Mes collègues des services administratifs de l'UFR de Langues, pour toutes ces années où l'efficacité et la bonne humeur qui les caractérisent n'ont cessé de m'émerveiller,

Les étudiants, en particulier ceux dont j'ai dirigé le mémoire de Maîtrise puis de Master, et les étudiants préparant les CAPES d'anglais et de Lettres Modernes, avec qui je compte bien vivre encore des années d'enthousiasme pour les études anglophones, et ceux de l'Université pour Tous de Bourgogne,

Rencontres à part

Personnages, films et spectateurs de Woody Allen.

« L'ironie ne se refusera pas à la ferveur »
Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*.

INTRODUCTION

« *Woody Allen, Ugly American.* » C'est sous ce titre que Kyle L.K. McAuley publie dans *The Harvard Crimson* un article qui débute ainsi : « *News flash ! The rumors are real, the gossip is genuine: Woody Allen has shackled up in London with a beautiful broad—and this time, it's not Soon-Yi.* » A la lecture de ces quelques lignes glanées sur Internet¹, comment ne pas ressentir de l'humeur lorsque ce que l'on aime de Woody Allen, ce sont les films, les écrits ou plus largement l'humour particulier? Voilà qu'une fois de plus la presse s'arrête aux ragots de bas étage ! L'article insiste sur des aspects auxquels un cinéphile ou un spécialiste de l'analyse des films ne prête en général que peu d'importance. Pourquoi commencer dès le titre à définir le cinéaste en parlant de laideur, et en évoquant la nationalité américaine ? On sait bien qu'il n'est pas un Apollon, et l'on suppose qu'il s'agit davantage de laideur morale, mais quel intérêt dans le cas d'un artiste ? Quant à sa nationalité, on s'étonne de la voir soulignée dans une gazette tout aussi américaine que lui. Cependant, le début de l'article qui suit nous éclaire sur ce point, puisqu'il y est fait mention d'un séjour d'Allen à Londres. L'agacement se révèle de très courte durée : on doute qu'une publication ayant Harvard pour adresse puisse relever de la presse de caniveau. Le texte présente les faits de manière si redondante et use des moyens lexicaux et stylistiques de la presse à sensation avec une telle abondance que sa nature de pastiche apparaît rapidement. D'ailleurs, qu'est-ce qu'une vraie rumeur, qu'est-ce qu'un authentique ragot, sinon du factice qui se revendique comme tel ? En fait il s'agit des premières lignes d'une présentation du dernier opus en date d'Allen, et l'on suppose que cette introduction sous forme de *teaser* ne préjuge pas vraiment des lignes qui suivent. Difficile d'en tenir rigueur au rédacteur dans la mesure où son entrée en matière est en parfaite adéquation avec le titre et le contenu de *Scoop*, qui fait effectivement cohabiter Allen avec une jeune et jolie journaliste. Ne trouvons-nous pas nous-mêmes cette attaque intéressante au point de l'adopter pour lancer notre propre travail ?

Cependant le choix de pasticher la presse à scandale ne relève pas de l'arbitraire, et le lecteur n'est qu'à moitié surpris de lire de telles lignes, Allen ayant déjà fait plusieurs fois les titres dans ce type de journaux. Pour promouvoir le film sur Internet, on n'hésite donc pas à rebondir sur le scandale de 1992 qui avait vu la révélation de sa liaison avec Soon-Yi, la fille adoptive de sa compagne officielle de l'époque, Mia Farrow. On sous-entend que celui qui a

¹ McAULEY, Kyle. *Woody Allen, Ugly American. The Harvard Crimson* [en ligne], 28 juillet 2006. Consulté le 28 septembre 2006 (www.thecrimson.com/article.aspx?ref=514020).

défrayé la chronique une fois est susceptible de recommencer (« *this time* »), et on définit d'emblée Woody Allen comme un habitué de cette presse que d'aucuns nomment *people*, en d'autres termes celle qui fait ses choux gras des frasques des célébrités. La plupart de ceux qui liront ces lignes-ci ont pourtant une autre vision d'Allen et ne pensent probablement pas immédiatement à cette facette de sa personnalité quand ils l'entendent mentionner. Ils s'étonneront donc de voir que ce début d'article ne fait en aucun cas référence à l'activité artistique d'Allen, qu'il s'agisse de son travail de cinéaste ou plus largement de celui d'humoriste. Peut-être expliqueront-ils ce parti pris par la désaffection du public pour un cinéaste qui, après avoir connu un grand succès et avoir fait beaucoup parler de lui, semble désormais susciter moins d'intérêt. Il est vrai, par exemple, que ses films figurent plus rarement ou en moins bonne place qu'auparavant dans les listes annuelles des choix de la rédaction et des lecteurs des magazines spécialisés. En revanche, on ne peut douter que la plupart des lecteurs de l'article du *Harvard Crimson* reconnaîtront l'allusion. Faut-il en conclure à une mise au second plan d'Allen en tant que créateur, sa personnalité médiatique prenant le pas sur sa renommée artistique ? On serait alors en droit de s'interroger sur le choix de cet auteur particulier dans le cadre d'un travail de recherche. Cependant, l'une des visées larges de cette étude étant de réfléchir à la place occupée par Allen dans le paysage de la production de films aux Etats-Unis, le fait que la réputation du cinéaste soit sujette à des fluctuations ne devrait pas nuire à l'intérêt de la réflexion.

Etudier un cinéaste et son œuvre dans une perspective académique n'a rien de révolutionnaire, et les études filmiques ont fait depuis longtemps leur entrée à l'Université. Dans le cas de Woody Allen cependant, il nous apparaît que cela confine parfois à la gageure². Les films qu'il écrit et réalise relèvent essentiellement du divertissement, en dépit de leur réputation de films intellectuels, et du circuit commercial, même s'ils ne nécessitent généralement pas un budget pharaonique. Nous nous garderons bien de l'oublier au fil d'une étude qui trahirait son sujet si elle se faisait trop pontifiante. Quant au cinéaste, on l'a rencontré trop souvent dans les pages que la presse dédie aux « célébrités » pour que cet aspect de sa renommée soit passé sous silence. Nous donnant pour objectif d'explorer les relations qui s'établissent entre films et spectateurs, nous ne nous interdisons pas d'intégrer l'étude de l'image publique à notre travail, dans la mesure où l'immense majorité des spectateurs n'ignorent pas cette dimension, et où cette connaissance influe sur leur réception

² « He just did not seem to be college material », Marion Meade, *The Unruly Life of Woody Allen: A Biography*, Weidenfeld and Nicolson (New York, 2000), p. 42.

des films. Relever ce défi exige de la rigueur : il ne s'agit pas ici d'étaler complaisamment la vie privée du cinéaste, mais de voir quelle image il offre au public, et comment cette image s'est constituée au fil de sa carrière, prenant en compte l'incidence qu'elle peut avoir sur la manière d'appréhender les films. Il convient également de bien s'entendre sur les tenants et les aboutissants de l'analyse pour éviter l'écueil d'une approche du type « l'homme et l'œuvre », visant à expliquer l'œuvre à partir d'éléments biographiques. Nous l'avons vu dès la citation de départ, l'instance que l'on reconnaît sous l'appellation « Woody Allen » s'avère problématique, et nous ne pourrions pas faire l'impasse sur sa construction au fil de la carrière de l'artiste. Mais « Woody Allen », c'est bien autre chose encore.

« Tu as vu le dernier Woody Allen ? » « Tiens, il y avait un Woody Allen hier soir à la télévision. » Désigner un film par le nom de son auteur n'a rien d'exceptionnel, et pourtant cet usage mérite que l'on y s'arrête, car l'opération n'est pas si anodine qu'elle paraît. On dira que c'est la marque du succès : les différents interlocuteurs savent de qui, et/ou de quoi on parle, sans qu'il soit besoin de mieux définir l'objet de la phrase. Le cercle des initiés sera simplement plus ou moins large selon le renom de celui que nous désignons couramment sous le nom d'auteur. Nous savons déjà que dans le cas de Woody Allen, le terme d'initiés n'est pas le meilleur, tant ce cinéaste est connu. Mais que se passe-t-il exactement lorsque le nom d'une personne devient nom commun, et que le public se l'approprie au point de le faire précéder de divers déterminants et qualificatifs, ces derniers pouvant même être porteurs de jugements de valeur ? Dans le cas qui nous intéresse, les spectateurs vont désigner le film comme « un » Woody Allen. Ils ne diront pas juste « un film de... », et signifieront bien plus qu'en évoquant simplement « un des films de... » En d'autres termes, en allant voir un film de cet auteur qui se trouve être fort connu, le spectateur se trouve muni de tout un bagage qu'il s'est constitué au fil de sa fréquentation plus ou moins assidue de l'œuvre. Par ailleurs, cette fréquentation est parfois indirecte, rares étant ceux qui ont vu tous « les Woody Allen » ou même un grand nombre d'entre eux : en ce domaine, la réputation joue souvent plus que l'expérience personnelle. Qui plus est, le bagage évoqué plus haut est loin d'être constitué uniquement de souvenirs de films antérieurs, Woody Allen étant plus qu'un réalisateur de films. « Woody Allen », c'est pour le spectateur une sorte d'estampille, garantissant un style, une atmosphère et une thématique particuliers. C'est aussi une référence qui apparaît régulièrement dans les conversations ou les gazettes pour qualifier certaines attitudes, comportements ou situations. L'auteur de textes, de bons mots et de sketches, également dramaturge, scénariste, acteur et réalisateur, se voit souvent cité comme une sorte de pierre de touche de l'absurde ou de la maîtrise comique permettant de mesurer le degré de

réussite d'autres se risquant sur les mêmes terrains. Cela n'est bien sûr possible que dans la mesure où le lecteur (ou l'auditeur ou le téléspectateur, voire le spectateur de cinéma, car la presse écrite n'est pas le seul média à citer, quand ce n'est pas piller, les écrits ou les films de Woody Allen) a une relative connaissance de ce qui est ainsi évoqué, en d'autres termes sait de quoi il s'agit. Définir cette marque particulière sera un des objectifs de notre étude, ce qui nous amènera à réfléchir à la signification même du mot « auteur ». Woody Allen est-il un auteur comme on l'entend en France, à la suite de la « théorie de l'auteur » ou « des auteurs » telle qu'elle a été développée à partir de la Nouvelle Vague ? On sait qu'aux Etats-Unis le film est largement considéré comme le produit, au sens plein du terme, sans éluder son acception commerciale, d'un effort collectif, le réalisateur n'étant, à l'âge d'or de Hollywood, qu'un employé parmi d'autres dans les grands studios. On se rappelle comment certains réalisateurs américains, tels Howard Hawks, se disaient éberlués d'être considérés comme des créateurs et des artistes, en un mot des « auteurs », par ces incorrigibles Français si attachés à l'exception culturelle ! A ce stade, il nous paraît difficile de trancher, c'est pourquoi nous avons fait le choix de nous mettre en route en utilisant les vocables « réalisateur », « cinéaste » et « auteur » comme autant de synonymes pour désigner ce qui dans l'entité « Woody Allen » est à l'origine de l'écriture des scénarios, de la réalisation des films, et même dans une certaine mesure, des ou du personnages incarnés par l'acteur. Nous ne doutons pas que l'étude des films et de ce que Woody Allen dit lui-même de son travail nous permettra non seulement de découvrir de quel genre d'auteur il s'agit, mais aussi de réfléchir à la signification même du terme.

Les éléments constitutifs de l'instance « Woody Allen » ne manquent pas d'être complexes, et d'évoluer dans le temps ainsi qu'avec la personnalité et la culture de ceux et celles qui la perçoivent. Tâchant de la définir, nous commencerons par étudier les débuts de cet artiste et la construction progressive de la figure comique originale qu'il a créée, des monologues aux rôles. Notre projet cependant n'est pas de nous arrêter à ces aspects somme toute extérieurs, mais de nous en servir pour approcher ce qui constituera la part la plus importante de notre travail, soit l'analyse des films et de ce qui fait que nous les identifions comme des « Woody Allen ». Nous avons eu pour projet initial une étude à la fois diachronique et comparative de la manière dont la critique de films, tant grand public que spécialisée, des deux côtés de l'Atlantique, appréhendait les productions du cinéaste. Cependant, outre la difficulté qu'il y avait à se procurer un corpus d'articles suffisamment représentatifs, ce travail tourna vite à la compilation d'écrits qui ne manquaient pas d'intérêt mais dont l'accumulation faisait courir un grand risque de redondance et de paraphrase.

Certes, nous aurions pu établir un protocole d'analyse de ce type de documents, élaborer des synthèses et déboucher sur des conclusions quant à l'appréhension de l'œuvre filmique d'Allen en France et aux Etats-Unis, dans une perspective évolutive. Mais il nous est assez rapidement apparu que notre intérêt portait davantage sur les films eux-mêmes que sur ce que des critiques avaient pu en dire au fil des années.

Notre étude portant sur la réception par « le spectateur », nous sommes conscients qu'il faudra nous garder de l'écueil de l'impressionnisme et de l'à-peu-près. Nous ne nions pas une part non négligeable d'implication personnelle dans l'analyse : part-on jamais d'autre chose que d'un sujet, d'une situation, ou d'une problématique dont on se sent proche ? Mais cette motivation, si puissante soit-elle, n'a rien d'un instrument d'analyse, il serait même néfaste de s'en servir dans cette optique. Au-delà, il nous semble que le danger impressionniste n'est pas écarté si l'on s'en tient à l'analyse des propos des critiques de la presse, spécialisée ou non. C'est pourquoi nous ne manquerons pas d'appuyer notre étude de la réception des films de Woody Allen sur la connaissance de leur contexte de production, ainsi que de « l'horizon d'attente » de leurs spectateurs, pour reprendre le concept défini par Hans Robert Jauss³. Nous nous intéresserons donc d'abord au « public » d'Allen, soit largement tous ceux et celles qui concourent à construire l'image de l'artiste et de son œuvre, telle que nous pouvons la percevoir dans les médias divers, puis aux spectateurs de ses films. Nous nous interrogerons ainsi, au fil de sa carrière, sur la fortune diverse de ses productions, sur leur succès ou leur échec, des deux côtés de l'Atlantique. A ce propos, nous admettons d'emblée un tropisme français dû à notre situation géographique et culturelle, qui explique pourquoi nous citons davantage la presse française que l'américaine, par exemple. Les relations de Woody Allen avec l'Europe et plus particulièrement la France seront plusieurs fois évoquées, mais il s'agira d'un aspect relativement annexe de notre étude. Cette dernière s'appuiera sur une définition à la fois plus étroite et plus large de la réception, plus étroite parce que nous prendrons en compte les films davantage comme des textes que comme des documents sociologiques, et plus large car notre travail, à terme, vise à définir la place de Woody Allen dans l'histoire du film en tant que moyen d'expression artistique. Pour en revenir au succès d'une œuvre et de son créateur, nous nous trouvons devant une instance mouvante difficile à appréhender. Nous espérons trouver des explications au relatif succès public et/ou critique de tel ou tel film, mais ces éléments de réponse, bien qu'intéressants, ne peuvent se départir tout à fait de cet impressionnisme que nous avons défini comme un écueil

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, nouvelle édition, Gallimard (Paris, 1990).

ou un danger. Non pas que nous voulions écarter ce qui relève de la psychologie et de l'émotivité : la vision d'un film génère des « impressions », des émotions et des sentiments, soit ce que l'on nomme des effets, dans la psyché et la conscience de ceux et celles qui le regardent et réagissent en fonction d'une multitude de critères. Certains de ces critères sont communs à l'immense majorité des spectateurs, lorsqu'ils relèvent du fonctionnement des organes de la vision ou de l'audition, par exemple, et d'autres sont partagés dans le cadre d'une culture, mais un grand nombre d'entre eux sont d'ordre personnel voire intime. Ce personnalisme de la réception des films en fait un objet d'étude trop labile pour que l'on s'y limite, c'est pourquoi après le public et les spectateurs, nous avons choisi de nous intéresser au spectateur au singulier, entité abstraite plus aisée à circonscrire. Par spectateur nous entendrons alors moins les spectateurs de chair devant l'écran grand ou petit qu'un destinataire idéal du film, une instance que le texte filmique crée au sein de sa propre écriture, tel que le conçoivent des auteurs comme Francesco Casetti⁴ et Marc Vernet⁵ à la suite des travaux de Umberto Eco⁶ pour la littérature et de Christian Metz⁷ pour le cinéma. C'est par le biais de l'étude des films tels qu'ils se donnent à voir, et tels qu'ils mettent en place des stratégies à destination d'un interlocuteur abstrait que nous pourrions sortir de l'impasse du personnalisme et de l'impressionnisme. C'est également la nature abstraite de cette instance et un souci de commodité qui nous amènent à utiliser la forme masculine, le genre grammatical neutre n'existant pas en français, plutôt que de préciser à chaque fois le spectateur et/ou la spectatrice. Toutefois, nous n'avons pas l'intention de passer sous silence la question du masculin et du féminin, tant du côté de la production que de celui de la réception des films, et nous tâcherons régulièrement d'y répondre.

Au moment de partir à la rencontre de l'œuvre filmique de Woody Allen, de l'étude de du public en général à celle du spectateur destinataire abstrait en passant par celle des spectateurs, disons « en salle » pour simplifier, il nous reste à nous poser la question du choix de ce cinéaste en particulier. Les aspects que nous venons d'évoquer se retrouvent dans tout film de fiction, mais au-delà du goût personnel, notre choix ne relève pas du hasard pour autant. Le début de cette introduction en témoigne, on entend bien des choses sous l'appellation « Woody Allen », entité complexe que nous nous donnons pour tâche d'étudier telle qu'elle s'est construite au fil d'une carrière riche en productions diverses. Bien d'autres

⁴ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*, Presses Universitaires de Lyon (Lyon, 1998).

⁵ Marc Vernet, *Narrateur, personnage et spectateur dans le texte de fiction*, thèse de troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris, 1985).

⁶ Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset (Paris, 1985).

⁷ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck (Paris, 1991).

réalisateurs, de Jean-Luc Godard à Martin Scorsese pour ne prendre que deux exemples, vont présenter une image problématique d’eux-mêmes et de leurs films, mais il nous semble que le cas Allen s’avère spécialement intéressant en ce qu’il conjugue figure publique largement connue et indéniable créativité. L’écriture et la réalisation de quasiment un film par an depuis 1969 prouvent ce dernier point, et fournissent à l’analyste un corpus⁸ généreux, tant en quantité qu’en qualité. A ce stade de notre travail, nous entendons par « qualité » de ce corpus l’intérêt que présentent les films qui le composent dans le domaine de la réception. N’oublions pas qu’ils ne peuvent être perçus autrement qu’à travers des prismes aux facettes nombreuses, chacune reflétant un aspect de l’entité Woody Allen telle que nous nous efforcerons de la décrire dans les pages qui suivent. Cette entité perçue par chacun à sa manière, qu’ici nous nous contenterons de nommer « l’image de l’auteur », ne manque pas d’influer sur la réception des œuvres elles-mêmes. Outre que la grande complexité de cette image fait de Woody Allen et de sa production filmique un sujet privilégié pour qui s’intéresse aux relations entre spectateurs et films, ces derniers eux-mêmes les mettent en scène à plusieurs reprises. *The Purple Rose of Cairo*, par exemple, est bien connu pour raconter l’histoire d’une spectatrice si envoûtée par un film qu’un des personnages de ce dernier sort de l’écran pour aller la rejoindre dans la salle. Nous interrogerons la filmographie d’Allen pour voir si cet exemple est unique ou si la thématique des rapports entre films et spectateurs est réellement de première importance chez ce cinéaste. Au-delà de l’étude des contenus, une approche en profondeur des films appréhendés comme autant de textes sera nécessaire, car nous postulons d’entrée que l’écriture et la réalisation d’Allen mettent en place des stratégies spécifiques de prise en compte de leur(s) destinataire(s), spécificité que nous chercherons à dégager.

Richard Schickel l’évoque au début comme à la conclusion de son ouvrage d’entretiens avec Woody Allen, publié en 2003 : en dépit de son abondante production, le cinéaste décline en renommée, en particulier aux Etats-Unis⁹. Richard Schickel situe le début de ce déclin au tout début des années quatre-vingt-dix, avant même l’affaire de mœurs qui fit les gros titres en 1992, et en voit les prémices dès *Stardust Memories*, en 1980. Or, ce film en particulier ne cesse de poser la question de sa propre réception comme de celle de son auteur

⁸ Nous avons choisi de nous limiter, si l’on peut dire, à trente-trois films de cinéma entièrement réalisés par Woody Allen, de *Take the Money and Run* (1969) à *Anything Else* (2003), auquel nous ajoutons *Play It Again, Sam* (Herbert Ross, Rollins and Joffe / Paramount, 1972). Nous en avons exclu la version de la pièce *Don’t Drink the Water* réalisée pour la télévision en 1994. Voir en tome II, la filmographie pp. 86-90, et pp. 5-11, un résumé de l’intrigue de chaque film de ce corpus.

⁹ « To put the matter simply, Woody Allen is now, as far as the United States of America is concerned, an almost fully marginalized filmmaker », Richard Schickel, *Woody Allen: A Life In Film*, Ivan R. Dee (Chicago, 2003) p. 66.

et du personnage qu'il y incarne ainsi que de la *persona* qu'il a développée jusque là. Nous nous réfèrerons abondamment à cette dernière notion, dérivée du mot latin signifiant *masque*, qui désigne la sorte de personnalité imaginaire qui se construit au fil des rôles d'un acteur¹⁰. Cette construction est au moins autant le fait des spectateurs à qui elle est destinée que celui de l'acteur, puisque ce sont les premiers qui vont privilégier tel ou tel aspect d'un personnage pour le confondre avec le porteur du rôle. Le cas de Woody Allen est d'autant plus intéressant qu'il est parvenu à créer un personnage original qu'il remet en jeu de film en film, dans une sorte de négociation subtile avec ceux qui le regardent. Ces derniers viennent voir un film avec des attentes diverses, selon qu'ils préfèrent être surpris ou confortés dans leurs habitudes. Les films vont doser invention et convention selon les orientations de leur auteur, mais surtout selon leur contexte de production et les attentes d'un public le plus large possible dans le circuit commercial américain traditionnel. En 1980, les films de Woody Allen y tiennent leur rang. Leurs nombreux spectateurs vont les voir avec des attentes particulières que nous définirons, découlant d'un certain rapport qui s'est instauré au fil de la carrière du comique. Or *Stardust Memories* vise à bouleverser ce rapport, d'où son rôle dans l'établissement de relations sinon conflictuelles, du moins problématiques, entre ce que nous nommerons l'entité « Woody Allen » et le public au sens large, ainsi qu'au sens plus étroit de spectateurs, surtout aux Etats-Unis. D'après Richard Schickel, la majorité des spectateurs américains se plaît à assimiler chaque auteur et ses films à un genre en particulier, drame ou comédie, et il voit une des explications au déclin du cinéaste outre-Atlantique dans la difficulté qu'il y a parfois à classer ses oeuvres. Si Woody Allen a pour réputation d'être un auteur de comédies, il arrive que celles-ci soient difficiles à rattacher au genre. Le cinéaste paraît prendre un malin plaisir à passer de la gravité à la loufoquerie, déjouant les attentes des spectateurs. Sans viser à étiqueter les films et à les classer chacun dans un type particulier de comédie, nous pensons que leur étude du point de vue de la relation que chacun instaure avec ses destinataires nous permettra de dégager les caractéristiques de ce que certains appellent désormais la « comédie allénienne », et d'avancer dans la connaissance de l'art filmique de Woody Allen.

A ce jour, de nombreux ouvrages ont été consacrés à ce « faiseur de films » américain, pour reprendre la définition de son activité en langue anglaise. Ils sont de natures très différentes, adoptant toutes sortes de biais, de la biographie cancanière à la thèse de médecine.

¹⁰ Le terme, fréquemment utilisé par les biographes et critiques américains, nous paraît bien convenir dans le cas de Woody Allen. Il est utilisé par la psychanalyse pour désigner les images de soi que l'on construit et que l'on donne à voir aux autres. En outre, n'oublions pas qu'Ingmar Bergman, dont l'importance pour Woody Allen est bien connue, fait du terme le titre d'un de ses films, célèbre au début des années soixante-dix, l'époque de *Love and Death* et de *Annie Hall*.

Il nous semble cependant que les relations entre auteur, films et spectateurs telles qu'elles se sont construites dès les débuts du cinéaste jusqu'à l'aube du vingt-et-unième siècle, et telles qu'elles sont représentées dans la thématique des films et inscrites dans leur chair textuelle même, n'ont pas encore fait l'objet d'une étude particulière. C'est la tâche que nous nous assignons, avec, à terme, un objectif plus large : partant d'analyses de l'œuvre d'Allen, nous espérons pouvoir apporter une contribution à l'exploration des rapports entre films et spectateurs. L'exemple d'Allen, nous l'espérons, devrait nous aider à répondre partiellement aux questions que le cinéma pose depuis son invention : que se passe-t-il lorsque nous regardons un film ? Ce film en particulier, qu'en faisons-nous ? Quelle est notre part de liberté face à lui ? Dans quelle mesure sommes-nous manipulés par ce que l'on nous donne à voir ? N'en serions-nous pas plutôt les co-auteurs ? Depuis des années, Woody Allen écrit et réalise des films que des spectateurs voient, aiment ou rejettent. Nous-mêmes allons nous les approprier dans un but d'analyse. Nous considérons cette étude de leur participation à la réflexion sur l'essence de la relation des spectateurs aux films et des films aux spectateurs comme un hommage avant tout. C'est pourquoi, au moment d'entrer dans notre travail, nous désirons insister sur notre admiration pour ce matériau précieux, et exprimons le souhait que le sérieux de l'étude n'alourdisse pas trop la grâce et la drôlerie de son objet, même quand le ton se fait grave.

Première Partie

*J'étais celui qui avait plusieurs visages.*¹

¹ Milan Kundera, *La plaisanterie*, Gallimard (Paris, 1985), p. 39.

CHAPITRE UN

De la ville à la scène

On pourra juger l'entrée en matière cavalière, mais écrire « Chapitre Un » évoque pour nous d'emblée l'ouverture de *Manhattan*. On y entend la voix *off* de Woody Allen qui lance le film sur les mots « *chapter one* », puis essaye et rejette plusieurs débuts de roman possibles. Cette évocation liminaire a le mérite de nous plonger dans une ambiance véritablement allénienne au moment d'entrer dans notre étude. Quoi de mieux que de se laisser un instant porter par le fameux «glissando» de clarinette qui ouvre la *Rhapsody In Blue* de Gershwin et qui accompagne si bien les images en noir et blanc de Manhattan composant le générique du film ? S'agissant d'un des séquences² de ses films qui ont le plus suscité l'admiration des spectateurs, il nous paraît justifié de l'évoquer au moment d'entrer dans un travail portant sur la réception de son œuvre filmique.

D'emblée, on peut se demander pourquoi « la voix de Woody Allen » plutôt que celle du personnage qu'il joue, puisque c'est bien ce dernier qui peine ainsi à commencer un roman qu'il essaiera d'écrire pendant tout le film, pour apparemment n'y parvenir qu'à la fin, et encore. En d'autres termes, c'est un certain Isaac Davis, créature filmique, qui parle ici. Cependant le spectateur qui voit le film pour la première fois ignore encore tout du personnage, alors qu'il y a de fortes chances pour qu'il connaisse déjà la voix de Woody Allen, qu'il la *reconnaisse* s'il a déjà vu un ou plusieurs de ses films, s'il l'a entendue grâce aux enregistrements des sketches de cabaret de ses débuts, ou s'il a vu le réalisateur à la télévision. Quand *Manhattan* sort en 1979, cela fait dix ans que Woody Allen est un réalisateur à part entière. Il est désormais très connu, et même tout ce qu'il y a de plus *reconnu*. Sa voix, à l'accent new-yorkais et au débit quelque peu paradoxal, à la fois hésitant et précipité, constitue un attribut aussi caractéristique que les célèbres lunettes à monture noire³. Et puis, ce n'est pas le premier film où l'on entend ainsi la voix extradiégétique de « l'auteur » introduisant le film⁴ : on pense à celle, tout aussi reconnaissable, d'Orson Welles

² Dans cette étude, nous prendrons le terme séquence dans son acception large de segment filmique, quasiment synonyme de scène. On se rappelle qu'une scène est constituée de plans associés selon un principe chronologique d'unité de temps. Nous parlerons de séquence pour désigner soit une seule longue scène, soit un segment narratif constitué de plusieurs scènes ou plans liés thématiquement. Ce générique représente donc pour nous une séquence, puisque les différents plans, dont certains ont été tournés en été, d'autres en hiver, présentent des ruptures dans la chronologie. On remarque cependant que leur montage met en place une autre chronologie, puisque les premiers plans ont été tournés à l'aube et les derniers à la nuit tombée.

³ Au point qu'il la prêtera à une fourmi dans le film d'animation *Antz* (Eric Darnell et Tim Johnson, Dream Works, 1998), dotant du coup l'insecte de certaines caractéristiques de sa *persona*.

⁴ Nous utiliserons les notions de diégèse, et de narrateur intradiégétique ou extradiégétique telles que Christian Metz les définit dans son livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Francis Vanoye et Anne Goliot-

présentant ses personnages au début de *The Magnificent Ambersons* ou, pour le cinéma français, à certains films de Sacha Guitry. A ce point du film, même s'il pense, ou s'il sait déjà que Woody Allen jouera l'un des personnages, et selon toute vraisemblance le rôle du protagoniste, le spectateur ne sait pratiquement rien de cette nouvelle incarnation. Par ailleurs, sauf s'il a déjà entendu parler du film, quelles garanties a-t-il de cette participation? Après tout, le précédent opus du réalisateur, *Interiors*, ne se caractérise-t-il pas par sa première absence en tant qu'acteur? Qui nous dit qu'il ne va pas continuer sur cette lancée? Ce n'est que dans quelques instants que le spectateur saura si cette voix qu'il entend, c'est bien celle d'une incarnation de Woody Allen, d'un de ces personnages que nous qualifions d'allénié: pour le moment, il y a une incertitude au sujet de son origine, et c'est justement ce moment de flottement du savoir du spectateur qui nous intéresse. Ne concoure-t-il pas, d'ailleurs, au charme du passage?

Cette hésitation quant à l'identité ou plus exactement à l'attribution de la voix *off* provient principalement des relations ambiguës qui existent entre acteur et personnage, surtout lorsque l'acteur qui incarne le personnage principal du film se trouve en être en même temps le réalisateur. Qui plus est, dans le cas de Woody Allen, réalisateur et personnage paraissent avoir bien des points communs. Ce sont ces relations que nous nous donnons pour tâche d'explorer dans ces premiers chapitres, dans lesquels nous nous interrogerons sur cette entité que le spectateur « reconnaît », dans l'exemple cité plus haut, dès lors qu'il entend cette voix. Que signifie-t-on par « Woody Allen » lorsque l'on se dit: « C'est la voix de Woody Allen que j'entends »? Que veulent dire connaître, et reconnaître une telle entité? Sans compter que Woody Allen n'est pas connu des seuls spectateurs de ses films et qu'il touche cette nébuleuse beaucoup plus large que l'on nomme « public ». Par exemple, la plupart des lecteurs des journaux où il est fait mention de lui savent de qui il s'agit, ou du moins ont une idée de qui il est et n'ont pas besoin d'avoir recours à une autre source de renseignements. Certes, cette connaissance sera plus ou moins grande, mais gageons que dans le cadre de quelque sondage à l'échelle de la zone géographique dans laquelle l'œuvre du cinéaste est

Lété en font une remarquable présentation dans leur *Précis d'analyse filmique*, citant justement l'analyse que fait Christian Metz de l'exemple du narrateur de *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, Mercury, 1942). Il ne le qualifie d'ailleurs pas d'extradiégétique, mais de « péri-diégétique » (METZ, 1991, p. 55) dans la mesure où « la voix du commentateur peut être tenue pour celle d'un voisin, d'un habitant de la ville. Ce narrateur délégué là est un observateur extérieur à l'action, mais supposé non extérieur à l'univers diégétique. » (Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse Filmique*, Nathan (Paris, 1992), p. 16.) Loin de nous l'idée de contredire Christian Metz, mais il est clair que dans le cas du début du film, le spectateur qui reconnaît la voix d'Orson Welles assimile ce qu'il entend à un message énoncé par le réalisateur même du film, que pour le moment nous appellerons « auteur ». A ce moment de la réception du film, dans la mesure où elle est éminemment reconnaissable, la voix peut être considérée comme « extradiégétique » puisque le spectateur la perçoit comme celle de Welles et qu'il ignore encore si celui-ci joue dans le film.

diffusée (principalement l'Amérique du Nord et l'Europe), fort peu de gens répondraient « absolument pas » à la question « Savez-vous qui est Woody Allen? ». Dans leur grande majorité, ils mettraient sans doute un visage sur ce nom et pourraient l'associer à des notions telles que « comique » ou « New York », sans avoir jamais vu l'un de ses films pour certains. Dans le documentaire que Barbara Kopple lui a consacré en 1997, on le voit en gondole à Venise salué par des badauds, ce qui lui inspire cette remarque mi-figue, mi-raisin : « Ces gens n'ont même pas vu mes films, et regardez comme ils sont contents de me voir ! »⁵ Son visage et sa silhouette sont reconnus dans la rue, car on peut souvent les voir dans différents médias, à l'occasion de la sortie du film annuel comme lors de quelque rebondissement de la vie privée, rupture, idylle, naissance... Au delà de la simple reconnaissance, rares seront les habitants d'Amérique du Nord ou d'Europe qui n'auront pas leur mot à dire ou leur jugement à porter sur Woody Allen, qu'il s'agisse de son œuvre comme de sa personnalité, au double sens de « célébrité » et de caractère, Woody Allen étant désormais un de ces hommes que leur réputation précède, comme on dit. Ce que l'on désigne sous l'appellation « Woody Allen » a pris au fil des années la dimension d'un véritable type. On lui compare souvent tel ou tel (« on dirait Woody Allen »), on le cite abondamment, ou on juge un comportement, une remarque ou une production littéraire ou filmique digne de lui (« on dirait *du* Woody Allen »). Cette image complexe que perçoit le public, et à laquelle il est fait référence, nous allons nous attacher à la décrire et à l'analyser en étudiant comment elle s'est construite au moyen d'une constante interaction entre l'artiste et les récepteurs de son travail, soit les spectateurs de ses films et au-delà, le public au sens large. Dès 1982 Diane Jacobs⁶ va distinguer trois « Woody Allen » : d'abord le personnage ou plus exactement la *persona*, cette créature que l'humoriste a développée au fil de ses spectacles, de ses écrits, de ses pièces et de ses films, puis l'auteur ou créateur de l'œuvre et de la *persona*, et enfin la figure publique, la « célébrité ». En d'autres termes, « Woody Allen » présenterait trois facettes : l'artiste, le personnage, et la personnalité, dans l'acception mondaine et médiatique du mot. Ce que le public reconnaît sous l'appellation « Woody Allen », c'est un composé de ces trois dimensions, dans des proportions variables selon le contexte dans lequel le signe complexe « Woody Allen » se présente, et selon les centres d'intérêt de celui ou celle qui reçoit ce signe. On imagine que l'aspect « célébrité » sera plus prégnant dans les pages *people* de, disons, *Paris-Match* que dans une critique des *Cahiers du cinéma*. Pour en revenir à la situation évoquée plus haut, c'est tout un faisceau d'images mentales qui viendra à l'esprit du spectateur aux premiers

⁵ Barbara Kopple, *Wild Man Blues*, Jean Doumanian/Sweetland Films, 1997.

⁶ Diane Jacobs, *The Magic of Woody Allen*, Robson Books (London, 1982).

plans de *Manhattan*, grâce à l'expérience qu'il a acquise au fur et à mesure de ses rencontres avec « Woody Allen ». Cependant, ces premières réactions, qui relèvent de l'expérience personnelle, échappent à l'analyse, et nous touchons là aux limites d'un travail portant sur la réception d'une œuvre et de son auteur. Afin de ne pas nous condamner dès le départ à un fâcheux impressionnisme, nous avons choisi de commencer par l'étude de certains documents témoignant de la façon d'appréhender et de présenter « Woody Allen » dans les médias au sens large, présentation qui ne manque pas d'influencer en retour la perception individuelle.

Pour parvenir à un premier état de la présentation de l'entité « Woody Allen », et de là, de sa perception, nous avons choisi de recourir à quelques dictionnaires et encyclopédies non spécialisés, ces outils de référence de base, en procédant de manière aléatoire et non exhaustive, allant au plus accessible, à la manière de tout un chacun cherchant à se renseigner rapidement et efficacement.

ALLEN (Allen Stewart KONISBERG, dit Woody). Acteur et réalisateur de cinéma américain (New York, 1935). D'abord acteur de cabaret et gagman, il se signala au cinéma comme acteur, puis scénariste (*Quoi de neuf, Pussycat?*). Dans ses films, où il se met toujours en scène lui-même (*sic*), il manie un humour intellectuel qui remet en question bon nombre d'idées reçues de la société américaine contemporaine. *Prends l'oseille et tire-toi, 1969; Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander, 1972; Annie Hall, 1977; Manhattan, 1979; Stardust Memories, 1980.*⁷

Le voici donc défini, voire catalogué, pour un large public. La définition est habile et frise l'exhaustivité, avec toutefois une omission de taille : en effet, *Interiors* (1978) manque à l'appel. Dans cette édition de 1985, on s'arrête à 1980, et on ne semble tenir compte que des « premiers films comiques »⁸ et des succès du chanteur de Manhattan, deux périodes aisément discernables. Toutefois, on n'omet pas *Stardust Memories*, film qui contient la critique de ces deux périodes. Voici un portrait vite tracé, et l'utilisateur du dictionnaire y trouvera son compte, retirant de sa lecture l'impression d'avoir une image claire et précise du réalisateur, ou plus exactement de sa carrière et de son œuvre.

Pourquoi, puisque nous choisissons de commencer notre analyse par ce type de source, ne pas nous référer à une édition à jour ? Avouons-le, nous avons trouvé plaisant de partir de

⁷ *Le Petit Robert 2*, Dictionnaires Le Robert (Paris, 1985), p. 48. Entre, faut-il le signaler, ALLEN (Edgar), biochimiste américain (1892-1943), auteur de recherches sur le conditionnement vaginal, et ALLEN (bog of), zone de tourbières de la plaine centrale d'Irlande. Comme on disait naguère dans *Le Canard Enchaîné*, il est des apparentements terribles...

⁸ Pour citer de nombreux personnages de *Stardust Memories*, justement, qui ne cessent de proclamer qu'ils regrettent que le protagoniste ne fasse plus ce genre de films.

l'attitude qui consiste à ouvrir le premier dictionnaire venu, comme pour retrouver un peu de l'innocente curiosité de celui ou celle qui cherche tout bonnement à s'informer. Au-delà, une démarche chronologique n'est pas dénuée d'intérêt puisque comparer cette première définition avec celle que propose une édition plus récente du même dictionnaire pourra nous renseigner rapidement sur l'évolution de la manière de présenter « Woody Allen ». En 2001, le *Petit Robert* va légèrement modifier et enrichir sa définition. Dans le segment qui nous dit que Woody Allen « se met toujours en scène lui-même » (*sic*), il remplace « toujours » par « souvent », étoffe la deuxième phrase⁹ et ajoute une illustration¹⁰ et neuf films à la liste : « *Zelig* (1983), *La Rose pourpre du Caire* (1985), *Crimes et Délits* (1989), *Alice* (1990), *Maris et Femmes* (1992), *Meurtres mystérieux à Manhattan* (1993), la comédie musicale *Tout le monde dit I Love You* (1997), *Harry dans tous ses états* (1998) et *Accords et Désaccords* (1999). » En revanche, *Stardust Memories* disparaît de cette liste des « princ. films » pour citer le *Petit Robert*, alors qu'il a été longtemps considéré par Woody Allen lui-même comme le plus réussi de ses films. On pourra également s'étonner de l'absence de *Hannah and Her Sisters* (1986) quand on sait quel succès ce film a remporté. L'entrée dans le *Grand Larousse Universel* est relativement différente :

ALLEN (Allen Stewart KONIGSBERG, dit Woody), cinéaste et acteur américain (Brooklyn, New York, 1935). Auteur de sketches comiques, gagman, il débute au cabaret en interprétant ses propres textes puis se produit à la télévision. En 1965 il compose le scénario de *Quoi de neuf Pussycat ?*, une comédie de Clive Donner dans laquelle il tient son premier rôle de cinéma. Il écrit plusieurs pièces (*Don't drink the water*, *Play it again, Sam*) et en 1969 se lance véritablement dans le cinéma en réalisant et en interprétant *Prends l'oseille et tire-toi*. Ce succès sera suivi de *Bananas* (1971), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander* (1972), *Woody et les robots (Sleeper)*, (1973), *Guerre et amour* (1975). Devenu l'une des plus grandes figures comiques du cinéma international, le propagateur d'une certaine forme d'humour juif new-yorkais, Woody Allen entreprend des oeuvres plus graves, plus ambitieuses, mais toujours marquées d'un grand sens de l'observation et d'une causticité mordante : *Annie Hall* (1977), *Interiors* (1978), *Manhattan* (1979), *Stardust Memories* (1980), *Comédie érotique d'une nuit d'été* (1982), *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), *La rose pourpre du Caire* (1985), *Hannah et ses soeurs* (1986), *Radio Days* (1987), *September* (1987), *Une autre femme* (1988).¹¹

⁹ « ...il manie un humour spécifique à l'intellectuel juif new-yorkais qui remet en question bon nombre d'idées... ». *Le Petit Robert 2*, Dictionnaires Le Robert (Paris, 2001), p. 57.

¹⁰ Il s'agit d'un photogramme avec pour légende : « Woody Allen et Mariel Hemingway dans *Manhattan* (1979) ». Choisir une photographie datant de 1979 pour illustrer l'entrée « Woody Allen » plus de vingt ans plus tard montre à quel point pour certains l'image d'acteur et de cinéaste de Woody Allen en est restée à la glorieuse époque de *Manhattan* et de *Annie Hall*.

¹¹ *Grand Larousse Universel*, Bordas (Paris, 1997). Notons la présence, à l'entrée qui précède, de ALLEN (Henry « Red »), trompettiste de jazz américain (La Nouvelle-Orléans 1907 - New York 1967). Le choix d'Allen comme pseudonyme pourrait être un hommage au jazzman, Woody Allen pratiquant lui-même le jazz « Nouvelle-Orléans ». De plus, Eric Lax nous apprend qu'Allen adolescent se voyait souvent surnommé « Red » à cause de la couleur de ses cheveux. (Eric Lax, *Woody Allen. Biographie*, traduit par R. Hupp, Julliard, (Paris, 1992), p. 87.)

Ici la liste est exhaustive : il est vrai que le « Grand » Larousse se devait d'être plus étoffé que le « Petit » Robert. Toutefois la photographie choisie pour illustrer l'article fige Woody Allen au stade des premiers films comiques puisqu'elle est extraite de *Love and Death* (1975)¹². Ces définitions qui ne sont rien de plus que quelques coups de sonde sont néanmoins précieuses en ce qu'elles offrent au public, avec une grande économie, tout ce qu'il y a peut-être besoin de savoir, à un moment donné, sur Woody Allen. Il apparaît ainsi que les maisons Robert et Larousse le définissent d'emblée comme « acteur et cinéaste américain », ou vice-versa, évoquant seulement sa carrière et son œuvre filmique, jamais la biographie privée, en dehors des date et lieu de naissance : ici, l'œuvre est l'homme, ou plutôt l'homme n'est qu'artiste¹³. Nous nous sommes demandé si le point de vue anglo-saxon divergeait, en nous tournant vers l'*Encyclopaedia Britannica*. La définition est longue, fort riche, et utile au moment d'aborder notre étude.

Allen, Woody, original name ALLEN STEWART KONIGSBERG, legal name HEYWOOD ALLEN (b. Dec. 1, 1935, Brooklyn, New York, N.Y., U.S.), American motion-picture director, screenwriter, actor, and author, best known for his bittersweet comic films containing elements of parody, slapstick, and the absurd. He was also known as a sympathetic director for women, writing strong and well-defined characters for them. Among his featured performers were Diane Keaton and Mia Farrow.

Much of Allen's comic material derives from his urban Jewish middle-class background. Intending to be a playwright, Allen began writing stand-up comedy monologues while still in high school. His introduction to show business came a few years later when he was hired to write material for such television comedians as Sid Caesar and Art Carney. In the early 1960s, after several false starts, he acquired a following on the nightclub circuit, performing his own stand-up comedy routines. His comic persona was that of an insecure and doubt-ridden person who playfully exaggerates his own failures and anxieties. Soon Allen began writing and directing plays and films, often also acting in the latter. He appeared in and wrote the screenplay for *What's New, Pussycat?* (1965), and his first play, *Don't Drink the Water*, appeared on Broadway in 1966. He starred in and directed the film *Take the Money and Run* (1969), a farcical comedy about an incompetent would-be criminal. The films that followed, *Bananas* (1971), *Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask*

¹² La photographie montre le buste de Woody Allen ou plutôt de Boris Grouchenko, son personnage dans le film, en uniforme de l'armée du tsar, sortant de la bouche d'un canon et prêt à être catapulté vers les lignes napoléoniennes, avec cette légende : « Woody Allen, réalisateur et interprète de *Guerre et amour* (1975) ». Par le biais de cette posture qui rappelle Charlie Chaplin au début de *The Great Dictator*, Woody Allen se voit classé parmi les grands comiques américains.

¹³ Le *Petit Larousse*, forcément plus synthétique, adopte le même angle : « **ALLEN** (Allen Stewart **Konigsberg**, dit Woody), *New York 1935*, cinéaste et acteur américain. Représentant un certain type d'humour juif new-yorkais, fait de lucidité et d'autodérision, il réalise des comédies burlesques et des œuvres plus graves (*Prends l'oseille et tire toi*, 1969 ; *Annie Hall*, 1977 ; *Intérieurs*, 1978 ; *Manhattan*, 1979 ; *Une autre femme*, 1988 ; *Maris et femmes*, 1992 ; *Maudite Aphrodite*, 1995 ; *Accords et désaccords*, 1999 ; *Hollywood Ending*, 2002. » (Le *Petit Larousse*, VUEF (Paris, 2003), p. 1123) Il est toutefois intéressant de constater que la liste des films retenus est sensiblement différente, avec nous semble-t-il moins d'intérêt que le *Petit Robert* pour les films que nous pourrions qualifier de « conceptuels » (*Zelig*, *The Purple Rose of Cairo*, *Alice*). L'article n'est pas illustré par un photogramme montrant l'acteur dans ses oeuvres, mais par un portrait photographique.

(1972), and *Sleeper* (1973), employed a highly inventive, joke-oriented style and secured his reputation as a major comic filmmaker. In *Love and Death* (1975), a parody of 19th century Russian novels, critics discerned an increased seriousness beneath the comic surface. This was borne out in Allen's next (directed) film, the award-winning *Annie Hall* (1977), in which the self-deprecating humour of the protagonist (played by Allen) serves as but one motif in a rich portrayal of a contemporary urban romantic relationship. He also starred in the film version (1972) of his successful Broadway play *Play It Again, Sam* (1969) and in the motion picture *The Front* (1976).

Allen's subsequent films contained a paradoxical blend of comedy and philosophy and a juxtaposition of trivialities with major concerns. The critical and commercial failure of the bleakly serious drama *Interiors* (1978) was followed by the highly acclaimed seriocomedy *Manhattan* (1979). In such later films as *Stardust Memories* (1980), *Zelig* (1983), *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Hannah and Her Sisters* (1986), *Crimes and Misdemeanors* (1989), and *Alice* (1990) Allen attempted with varying success to blend his vein of absurd humour with more realistic narratives, a wider range of character portrayals, and light but basically serious themes.¹⁴

Si l'entrée est beaucoup plus détaillée, le même biais que celui des dictionnaires français passe sous silence les aspects privés de la vie de Woody Allen, ses mariages par exemple, et nous fait découvrir essentiellement un artiste tout à la fois réalisateur, scénariste, acteur et auteur. Les quelques rares renseignements sur son milieu d'origine servent à mieux définir la nature et le style de son comique. On est cependant frappé de constater que l'on parle ici de Woody Allen comme d'un auteur ayant apparemment achevé son œuvre : le temps verbal utilisé est surtout le passé, le dernier film cité remonte à 1990, et si l'on traite avec soin des premières années, les films réalisés après *Interiors* sont présentés avec une rapidité qui étonne le lecteur français. Nous reviendrons sur ces différences dans la réception des films des deux côtés de l'Atlantique. Mais à ce point de notre travail, force nous est de constater que dictionnaires et encyclopédies répondent « un artiste » ou « un auteur » à notre question : « Woody Allen, qui est-ce ou qu'est-ce que c'est ? », privilégiant cette facette au sein de la triade dégagée par Diane Jacobs.

Puisque nous avons choisi une démarche chronologique dans notre recherche de la représentation, disons, encyclopédique de Woody Allen, il est temps pour nous d'entrer dans le vingt-et-unième siècle et de nous connecter à la « toile » ou *WorldWideWeb*, en passe de supplanter dictionnaires et encyclopédies puisqu'elle peut tous les contenir, à condition que celui ou celle qui la consulte les y trouve. Confier l'entrée « Woody Allen » à un moteur de recherche comme Live Search¹⁵ offrira dans les premières pages, sur 1 436 734 résultats, des pistes et des sources d'information d'une nature bien différente de ce que nous avons trouvé jusqu'ici. Une encyclopédie en ligne comme Wikipedia n'apparaîtra qu'à la troisième page,

¹⁴ *Encyclopaedia Britannica*, volume 1, quinzième édition, Encyclopaedia Britannica Inc. (New York, 1998), p. 279.

¹⁵ LIVE SEARCH. Consulté le 29/09/2006. <http://search.msn.fr>

appâtant l'éventuel visiteur ainsi : « **Woody Allen**, de son vrai nom Allan Stewart Konigsberg, est un comédien, scénariste et réalisateur américain né le 1^{er} décembre 1935 à Brooklyn. Deux mariages. »¹⁶ Si l'on y retrouve le type de renseignements fournis par les dictionnaires « papier », l'information de nature biographique occupe au moins autant d'espace, ce qui est dans la logique de cette nouvelle source de références. Jusqu'à l'entrée Wikipedia, le moteur de recherche ne donne comme adresses que celles de supports commerciaux vendant des DVD ou faisant la promotion des films au moment de leur sortie, de sites à orientation biographique mettant en avant la facette « personnalité » de Woody Allen¹⁷, ou d'autres le présentant essentiellement comme une source de citations¹⁸, tandis qu'il faudra lire plusieurs pages avant de trouver des sites s'adressant à des cinéphiles plus académiques, comme l'intéressant *bedfordstmartins*¹⁹. Le moteur de recherche, qui obéit à la logique des chiffres de fréquentation, met en première page les adresses les plus visitées par les usagers, ce qui donne la priorité aux aspects commerciaux et médiatiques quand encyclopédies et dictionnaires privilégient le créateur.

Au-delà de ces premiers contacts, que l'on se tourne vers les médias qui s'adressent à un large public ou vers ceux qui visent particulièrement les amateurs de films, ou même vers les ouvrages d'une teneur plus académique, l'image se brouille, et les trois dimensions, auteur, *persona* et personnalité, se confondent. Humoriste au début de sa carrière, auteur de sketches, de textes et de pièces, Woody Allen est désormais connu d'une part comme acteur, ayant joué et jouant encore dans les films d'autres réalisateurs²⁰ et incarnant un personnage bien particulier, mais d'autre part, et surtout, comme cinéaste se distribuant le plus souvent dans le rôle du protagoniste des films qu'il réalise. Il a de plus pour réputation, à tort ou à raison, de mettre beaucoup de sa vie privée dans ces derniers. Lui-même pense que c'est là

¹⁶ Fr. wikipedia.org/wiki/Woody_Allen

¹⁷ « Mini biographie et filmographie de l'acteur, réalisateur **Woody Allen**. A 15 ans, il commence... » (www.biosstars.com/w/woodtallen.htm). « La fiche personnalité complète sur *cinofil.com* avec photo, films et séances. La biographie de **Woody Allen** : De son vrai nom allenstuart konigsberg, il naît le premier décembre 1935... » (www.cinofil.com/cinema/FichePersonnalite.cfm?ref=1)

¹⁸ « Les meilleures citations de **Woody Allen**... RECHERCHE Tous contenus Auteurs et Célébrités Citations Livres Evènements ... » (www.evene.fr/citations/auteur.php?id=75)

¹⁹ www.bedfordstmartins.com/litlinks/drama/allen.htm

²⁰ Dans *What's New, Pussycat* (Clive Donner, Famous Artists, 1965) et *Casino Royale* (Ken Hughes et al., Famous Artists, Columbia Pictures, 1967) mais aussi, plus tard, dans *The Front* (Martin Ritt, Rollins-Joffe, Columbia Pictures, 1976), sans oublier une incarnation du fou de *King Lear* (Jean-Paul Godard, Cannon Films, 1987), ainsi qu'un premier rôle dans *Scenes from a Mall* (Paul Mazurski, Touchstone Pictures, 1991). Il offrit des prestations peu remarquées dans *Picking Up The Pieces / Morceaux choisis* (Alfonso Arau, Comala Films, 2000), et tout récemment dans *The Outsider* (Nicholas Jarecki, Green Room Films, 2005). Le cas de *Don't Drink the Water* (Howard Morris, AVCO Embassy Pictures, 1969, et Woody Allen, Buena Vista, 1994) et celui de *Play It Again, Sam* sont particuliers puisqu'il s'agit d'adaptations pour l'écran de pièces écrites par Woody Allen.

une des raisons qui assurent leur relative popularité, ainsi qu'il le déclare à Richard Schickel : « *The scary thing to me is that unintended by me, the pleasure I may be giving them and give them over the years is in direct proportion to how much they identify that screen character with me as an actual person in life.* »²¹ La plupart des ouvrages consacrés à Woody Allen abordent cette question dès leurs premières pages, en général pour combattre l'assimilation que le public opère spontanément entre l'homme, l'auteur et le personnage. Ainsi Annette Wernblad se défend de succomber à cette tentation et s'engage à tirer un trait entre étude des films et du personnage d'une part, et biographie de l'autre. Il paraît cependant difficile de faire totalement abstraction de la biographie dans le cas de son travail, consacré à l'univers comique de Woody Allen en partant de la *persona* qu'il s'est inventée: elle s'y efforce en choisissant de désigner la *persona* sous le nom de « Heywood Allen ».

... Woody Allen began molding a persona (...). His routines displayed a three-dimensional character (...). So convincing was this character, whom Allen later used as a basis for his movies, that people tend to think that in private, as well as on the stage, Woody Allen *is* him. In one routine a neighborhood bully calls him "Red" because of the color of his hair. His reply is that his name is not "Red" but "Master Heywood Allen." In order not to confuse the private Woody Allen with his fictional creation, the latter will henceforth be referred to as Heywood Allen.²²

On voit cependant que la complexité de l'entité « Woody Allen » résiste au souci de clarté d'Annette Wernblad : si l'identité qu'elle choisit pour désigner le personnage provient d'un texte et relève donc de la fiction, *l'Encyclopedia Britannica* donne « Heywood Allen » comme état-civil légal, alors que Woody Allen est un pseudonyme. Diane Jacobs préfère distinguer le personnage « Woody » de l'auteur « Allen » comme de la personnalité « Mr. Allen ». Ce souci que partagent de nombreux spécialistes de Woody Allen exprime leur souhait fort légitime d'éviter une analyse biographique de l'œuvre : loin d'eux, et de nous d'ailleurs, le projet d'expliquer les textes ou les films à la lumière des événements de la vie privée de leur auteur. Toutefois, la « personnalité » dans la triade de Diane Jacobs ne doit pas être confondue avec la personne intime à laquelle les relations particulières qui se tissent entre célébrité et public ou entre auteur/acteur et destinataire de l'œuvre ne pourront jamais donner véritablement accès. Ainsi, la quasi disparition du nom de naissance « Allan Stewart Konigsberg » constitue pour nous le signe de ce désir de faire disparaître la personne intime

²¹ SCHICKEL, p. 126

²² Annette Wernblad, *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, Associated University Presses (Londres et Toronto, 1992), p. 16.

derrière une série de visages différents, l'auteur, le personnage, et la personnalité. Progressivement élaborée au fil de la carrière et de la vie de l'artiste au moyen d'un processus complexe d'interaction entre lui et le public via les médias, cette dernière est tout autant fabrication et créature fictionnelle que le personnage, et dans le cas de Woody Allen, participe de notre réception de l'œuvre dès lors qu'il incarne dans ses textes comme dans ses films une figure qui nous dit « je ». Il convient donc que nous consacrons une partie de notre étude à l'homme public, à Woody Allen comme « célébrité », voire comme star.

Nous l'avons vu, les dictionnaires ne nous donnent guère d'éléments pour cerner ce que Richard Schickel, reprenant les termes utilisés par Woody Allen lui-même, nomme « le personnage dans la vie » (« *a character in life* »), à dissocier d'après lui du personnage dans les films (« *a character in film* »), et qui tient à la fois de la *persona* et de la « personnalité », pour reprendre la distinction de Diane Jacobs. Cependant, ce personnage existe, sa présence dans les médias destinés au grand public l'atteste, et comme nous l'avons dit, il nous intéresse dans la mesure où il joue un rôle dans la perception que nous avons de l'œuvre et de l'artiste. La plupart des ouvrages qui sont consacrés à ce dernier, même s'ils ont soin de tracer un trait entre « personnage à l'écran » et « personnage dans la vie », ne peuvent passer sous silence certains événements de la vie privée de ce dernier, à qui plus de biographies ont été consacrées qu'à la plupart des cinéastes. Estimant que la manière dont certains éléments de sa vie privée sont présentés dans les médias mérite l'analyse, nous prendrons comme fil conducteur de cet aspect de notre étude trois biographies de Woody Allen, celle d'Eric Lax, que son sujet a autorisée, celle de John Baxter²³, non autorisée, et l'ouvrage plus controversé de Marion Meade²⁴.

Au-delà de la mise en perspective d'éléments biographiques que nous jugeons importants pour qui veut mieux cerner la dimension personnelle de l'entité « Woody Allen », ce travail de comparaison nous amènera à réfléchir à la nature et à la fonction de ces biographies : comment les uns et les autres présentent-ils le réalisateur, quels sont leurs objectifs ? Comment ces ouvrages concourent-ils à façonner l'image de l'homme dont la vie nous est contée, et notre réception de son œuvre ? Chronologiquement, mais également politiquement, il convient de commencer par le travail d'Eric Lax, puisqu'il a été approuvé par le cinéaste. Nous n'avons pas choisi pour autant d'étudier successivement les trois ouvrages, mais plutôt de mettre en lumière certaines divergences de présentation, comparant par exemple les couvertures, afin de dégager les biais particuliers de chacun des trois auteurs.

²³ John Baxter, *Woody Allen: A Biography*, Carroll and Graf (New York, 1998).

²⁴ Marion Meade, *The Unruly Life of Woody Allen: A Biography*, Cooper Square Press (New York, 2001).

La comparaison des trois ouvrages ne sera pas systématique, mais permettra d'aborder une dimension essentielle chez ce cinéaste aussi connu pour sa « vie », ou du moins ce qui en est montré dans les médias, que pour ses films.

Le livre d'Eric Lax a été publié en 1992, quelques mois avant que n'éclate « l'affaire », soit la rupture, abondamment médiatisée, entre Woody Allen et sa compagne d'alors, Mia Farrow, suite à la révélation de sa liaison avec la fille adoptive de cette dernière. Le lecteur y fait à posteriori la découverte ambiguë de plusieurs témoignages d'une relation quasi idyllique entre celui qu'Eric Lax appelle familièrement « Woody » et celle qu'il présente comme son amante et sa muse²⁵. Il perçoit aussi très rapidement la grande admiration que le biographe éprouve pour son sujet²⁶. La biographie est fort bien documentée et extrêmement détaillée, remontant aux ascendants européens des deux parents du cinéaste, et n'omettant aucune adresse d'école ou de nouveau logement. Néanmoins, il est clair qu'Eric Lax s'attache davantage au créateur et à l'artiste qu'à la vie privée de la « célébrité » :

Dans cette biographie un peu particulière, ne serait-ce que parce que Woody Allen continue de produire, je n'ai pas voulu me borner à retracer une vie. Je me suis attaché à décrire et à mettre en lumière le cheminement d'un créateur en montrant l'influence, qui n'est pas moindre, de la vie sur l'œuvre et de l'œuvre sur la vie. Et à la croisée de l'artiste et de son art, peut-être vous ferai-je découvrir l'homme.²⁷

Ce souci de privilégier le personnage et l'artiste qui l'a créé plutôt que l'homme apparaît dès la première phrase de la biographie proprement dite : « Woody Allen est né à Brooklyn, New York, au printemps 1952, dans l'esprit d'Allan Stewart Konisberg né, lui, dans le Bronx le 1er décembre 1935. »²⁸ D'une certaine manière, nous pouvons lire cela comme un développement des définitions des dictionnaires, l'entité « Woody Allen » apparaissant bien comme la créature d'un artiste dont l'identité de naissance est inconnue du public, à tel point que le pseudonyme est devenu légalement son état-civil au début des années soixante²⁹. Ici encore, l'auteur fait disparaître l'homme, et Eric Lax, qui a travaillé sur l'œuvre³⁰ avant de choisir un angle biographique, s'attache peu, finalement, aux aspects privés. Par exemple, il ne mentionne que rapidement les enfants adoptifs de Mia Farrow, dans un travail très

²⁵ Plaignons le biographe, victime de la gageure que constitue la publication d'une biographie du vivant de son sujet ! Les lecteurs de l'ouvrage d'Eric Lax ne pourront que sourire, voire ricaner pour les plus caustiques, en lisant p. 327 : « ... tout laisse présager que l'aventure n'est pas près de s'achever. »

²⁶ Voici comment une dizaine d'années plus tard Marion Meade décrira le livre d'Eric Lax : « And in the bookstores, an adoring new biography solidified the popular myths about himself and his beloved leading lady... » (MEADE, pp. 13-14)

²⁷ LAX, 1992, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ En revanche, il semble que les enfants qu'il a reconnus en paternité portent le nom de leur mère, Farrow.

³⁰ Eric Lax, *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*, Manor Books (New York, 1975).

respectueux, d'aucuns diront trop (voire trop pour être honnête...), de l'intimité de son sujet. Contrairement à d'autres biographes, il a rencontré à plusieurs reprises le cinéaste, et l'impression que donne son ouvrage est celle d'une biographie extrêmement contrôlée par celui qui en est le sujet. En effet, le « Woody » d'Eric Lax correspond parfaitement à l'image d'un auteur et d'un « professionnel anxieux et intransigeant, un homme souvent espiègle, toujours drôle et attachant », pour citer la quatrième de couverture. Au début des années quatre-vingt-dix, si ses films étaient loin de faire l'unanimité, Woody Allen tenait une place non négligeable dans les médias qui, pour la plupart d'entre eux, présentaient et l'homme et l'artiste de manière positive. Le livre d'Eric Lax aurait dû constituer à la fois l'explication et le parachèvement de cette réussite, si un scandale médiatique n'était venu tout bouleverser. Il connut en tout cas un succès international, et avant même que « l'affaire » n'éclate, apportant la preuve s'il en était besoin de l'intérêt que suscitait alors Woody Allen.

Six ans plus tard, John Baxter donne sa propre version de la vie de Woody Allen que, contrairement aux dictionnaires ou à Eric Lax, il présente d'emblée non pas comme un auteur ou un cinéaste, mais par le biais d'une autre activité artistique. Paradoxalement, c'est celle dans laquelle il se montre peut-être le moins brillant, soit sa pratique régulière de la clarinette au sein d'une formation amateur de jazz « New Orleans ». Il ne s'agit pas toutefois d'analyser les qualités du clarinettiste, mais d'affirmer que Woody Allen est avant tout une sorte de monument new-yorkais que ses admirateurs peuvent « visiter » tous les lundis soirs. Après cette entrée en matière, John Baxter va développer la thèse d'un personnage décalé qui se serait progressivement aliéné ses compatriotes : « *It's not surprising that Allen should find his greatest appreciation among foreigners, since he always presented himself since childhood as one.* »³¹ Une figure largement considérée comme emblématique de Manhattan mais étrangère à son propre pays, un cinéaste et acteur célèbre que l'on commence par présenter dans le cadre d'une activité de nature privée (la pratique en amateur d'un instrument de musique) exercée en public : tout ici concourt à dresser un portrait extrêmement contrasté, placé sous le signe de la contradiction. Beaucoup plus sommaire qu'Eric Lax lorsqu'il s'agit de parler des films eux-mêmes, en particulier à partir de *Stardust Memories*, John Baxter se donne pour tâche essentielle l'étude de la dualité chez Woody Allen, qu'il n'hésite pas à qualifier de « Dr. Jekyll et Mr Hyde »³². Cette dichotomie s'illustre d'après lui dans l'opposition entre « Woody » et « Allen ». Il est à remarquer que contrairement à Eric Lax, c'est sous son

³¹ J. BAXTER, p. 3.

³² « Now that she knew him better, some aspects of Allen's character alarmed Farrow. She had been courted by 'Woody', not Allen, and didn't entirely like the other half of his Jekyll-and-Hyde personality. », *Ibid.*, p. 299.

« patronyme » de scène qu'il désigne constamment l'artiste, le mettant davantage à distance en omettant son « prénom », soulignant ainsi son refus de familiarité avec son sujet. Ce choix est en accord avec l'image qu'il vise à dégager, d'une personnalité et d'un personnage paradoxaux fuyant le contact et creusant sans cesse un fossé entre « lui-même » et le public, alors que son œuvre comme sa vie consistent essentiellement à s'exposer. Le lecteur est d'ailleurs averti dès la couverture, très riche en information, à la mise en page soigneusement calculée³³. Sous le nom de l'auteur, suivi de la précision, comme garantie de compétence et d'intérêt, « *author of Stanley Kubrick* », on peut lire cette citation de la critique de l'ouvrage parue dans le *New York Times Book Review*, « *Intelligently points out the gap between the shambling on-screen character that Allen created and the successful, controlling artist.* ». Juste en dessous du titre, on trouve une photographie du visage d'Allen, ou plus exactement des deux tiers de son visage coupé au ras du bout du nez par le bas de la page, en noir sur fond blanc, comme le positif des fameuses génériques en lettres blanches sur fond noir.

Ce portrait photographique incomplet, qui prive le sujet non seulement d'un corps, mais aussi et surtout d'une bouche, frappe l'observateur, tant il contraste par son étrangeté et sa noirceur affirmée avec la couverture des deux autres biographies. Celle d'Eric Lax³⁴, moins récente, offre l'image d'un Woody Allen relativement juvénile dont la photographie pleine page se veut beaucoup plus rassurante : on ne voit du cinéaste que le visage et le bras droit posé sur le gauche et replié de manière à dissimuler le menton, et en bas à droite, l'amorce de la main gauche. On devine qu'il a passé un bras sur l'autre, les mains vers les épaules dans un geste de protection renforcé par le fait qu'il porte un chandail qu'on imagine de cachemire très doux, d'une couleur beige tirant sur le gris vert que ne renierait pas Eve dans *Interiors*. La couleur est reprise pour le fond très flou. Le nom de l'auteur, tout en restant visible, témoigne d'un certain effacement : il est en caractères blancs, décalé sur la gauche pour s'achever juste au-dessus du 'W' du titre qui occupe le quart du bas de la page, inscrivant en majuscules rose fuchsia se détachant sur le beige des manches le prénom WOODY, et plus bas, le nom ALLEN. Et même si les caractères du nom sont plus grands, c'est bien le prénom qui désigne en premier l'homme ici photographié, comme le fera Eric Lax tout au long de son ouvrage : il est placé juste au dessous du visage, les deux « O » sont entrelacés. Tout en soulignant l'aspect léger et ludique de ce qui n'est finalement qu'un sobriquet, cela rappelle ce qui attire le plus le regard de l'observateur une dizaine de centimètres plus haut, soit les deux cercles des yeux de « Woody » que doublent les fameuses lunettes à monture noire. Cette petite

³³ Voir tome II, annexe 1, page 3.

³⁴ Voir tome II, annexe 1, page 2.

plaisanterie graphique atténuée la sévérité de la bouche aux lèvres fines et à la commissure droite légèrement tombante et l'indéniable tristesse du regard. On présente ici un personnage fragile, dans l'espèce de halo protecteur que forment le chandail pour le bas du visage, et pour le haut, les cheveux. La coiffure en désordre, ébouriffée sur la gauche, bouclée au dessus de l'oreille droite, parvient encore à suggérer l'enfant vulnérable en dépit d'un début de calvitie. Ce véritable cocon ne neutralise pas tout à fait la noire géométrie des lunettes qui font écran au regard. Ici, l'écran devient écrin et expose plus qu'il ne cache un regard qui malgré les tentatives d'adoucissement comme le léger trois-quarts de l'angle de prise de vue, demeure scrutateur et magnétique et dément l'ambiance tamisée et chaleureuse que l'on a tâché de construire autour de lui. Gravité du visage, douceur de ce qui l'environne, drôlerie affichée du nom titre du livre : l'humour ne peut que teinter de rose la mélancolie, et à peine adoucir la noirceur de la vision symbolisée par la monture des lunettes qui saute littéralement aux yeux de l'observateur.

Sur la couverture du livre de John Baxter, foin de ces précautions, le visage tronqué inquiète d'emblée, aucun flou ne venant atténuer les marques du vieillissement qui est ici souligné sans la moindre indulgence. Le léger effet de plongée qui devrait permettre à l'observateur de dominer le sujet, donne plutôt l'impression d'une créature étrange, montant des profondeurs, imposant le front et le crâne, dont l'angle choisi exagère les dimensions dans le but probable de signaler la cérébralité hors norme du personnage que John Baxter qualifie de « petit lutin futé »³⁵. Puis c'est au tour du regard au magnétisme angoissant, mis en valeur par une succession de lignes circulaires concentriques, sourcils et poches sous les yeux, rebords extérieurs et intérieurs des montures de lunettes, paupières, iris, pupilles...le tout d'une grande noirceur. Le lecteur est averti : on va parler ici d'un personnage bien inquiétant, et en lui « coupant » la bouche, on le prive ostensiblement de son arme de prédilection. Pas question de le laisser parler, de se laisser manipuler par ce verbe qu'il contrôle si bien. En d'autres termes, si la couverture du livre d'Eric Lax laisse imaginer que tout va être fait pour protéger Allen, et que le portrait sera respectueux, tout en nous permettant de rencontrer un personnage alliant tristesse et drôlerie, celle de l'ouvrage de John Baxter suggère le contraire : nous sommes invités à plonger dans ce qui se cache sous ce masque tragique mis dans l'incapacité de démentir ce que va révéler cette biographie non autorisée.

³⁵ « And we couldn't help wondering, "Who is this brainy little troll who has managed to captivate Beauty's heart?" », BAXTER, p. 316.

Pour ce qui est du livre de Marion Meade³⁶, les choix sont encore différents, puisque, loin de nous offrir un portrait de Woody Allen seul, sa couverture nous propose une photographie qui a fait le tour des magazines *people* où l'on voit Woody Allen et sa jeune épouse Soon-Yi à Venise. Les deux personnes sont photographiées en « plan américain », et la pose a toutes les caractéristiques du cliché de lune de miel : l'homme embrasse la femme, et l'on aperçoit à l'arrière-plan des maisons et le bord d'un canal à la nuit tombée. A gauche, la jeune femme radieuse penche légèrement le visage vers la gauche et en arrière, les yeux mi-clos dirigés vers la gauche encore, un large sourire dévoilant ses dents. On peut parler de pose, tant il est évident qu'elle est parfaitement consciente d'être photographiée, offrant son visage non pas à celui qui l'embrasse et la serre contre lui, mais au(x) photographe(s), sous un éclairage violent qui n'a rien de naturel. L'inclinaison du visage, supposée susciter sinon l'attendrissement, du moins la sympathie de l'observateur, répond peut-être aux conseils des photographes ou de quelque spécialiste en communication. Malheureusement l'effet est annulé par le fait qu'elle n'a pas le regard tourné vers son partenaire, mais vers la gauche, soit le côté « sinistre », à la connotation négative. A sa droite, l'homme, de profil, pose du bout des lèvres un baiser chaste en apparence au bas de la joue de sa compagne. Nous sommes en hiver et les deux personnages sont couverts de pied (du moins on le suppose) en cap : seuls les deux visages et ses mains à lui sont nus. La construction méticuleuse de cette image de félicité nuptiale trahit la volonté médiatique de ceux qui les ont fait poser ainsi, et probablement de ceux qui posent. La timidité apparente du baiser semble apporter un démenti à la réputation de vil séducteur amateur de chair fraîche de l'homme, et d'abord au titre. Tout ici est clin d'œil, et cette couverture fait l'effet de ces emballages discrets sous lesquels on promet de faire parvenir objets et publications supposés licencieux à leur destinataire. L'effet est dû en particulier au choix de l'harmonie des teintes beige rosé, vieux rose, rose chair et noir, évoquant la lingerie. Quant au baiser, il n'a de pudique que l'apparence, puisque l'image présente un fort contraste entre la douce courbe de la joue de la jeune femme, rappelant l'enfant qu'elle était il y a peu, et le profil anguleux et les joues creuses d'un homme marqué par l'âge. Plus d'une génération séparent ces deux êtres, mais le décor vénitien et la mine extasiée de la jeune femme sont autant de signes d'une relation non pas filiale, mais amoureuse. La clé de voûte de la biographie de Marion Meade, telle que la couverture la présente, c'est bien cette liaison qui rompt l'ordre des générations et fait scandale : le livre que le lecteur a entre les mains va lui présenter ce qu'il y a de déréglé (« *unruly* ») dans la vie

³⁶ Voir tome II, annexe 1, page 4.

d'un homme ici en noir et blanc (comme certains de ses films les plus fameux), dont le manteau et le couvre-chef se confondent avec la nuit, sorte de Nosferatu dont la bouche s'approche bien près du cou de la femme-enfant qu'il séduit. Ici c'est elle qu'on enveloppe dans la douceur des demi-teintes, vert, beige, et gris, qui entouraient l'image d'Allen d'un halo protecteur sur la couverture de la biographie d'Eric Lax. Ce que vend la couverture, ce n'est pas une analyse de Woody Allen l'artiste ou le personnage, mais bien le fait divers. D'ailleurs le choix du profil fait quasiment disparaître les yeux, et nous en oublions presque les fameuses lunettes, qui par le jeu des reflets ne sont même plus noires mais argentées.

On le voit à ces trois couvertures, il y a un monde entre l'approche d'Eric Lax, celle de John Baxter, et celle de Marion Meade. Le premier, qui bénéficie de l'imprimatur d'Allen, retrace essentiellement la carrière d'un homme parvenu à force de talent et de travail à bâtir une œuvre à laquelle il doit reconnaissance artistique et célébrité internationale en dépit de sa tendance naturelle à la discrétion. C'est aussi ce que l'on peut lire dans la plupart des études s'intéressant à Woody Allen l'auteur dès lors qu'elles évoquent les aspects biographiques. Certains vont même fonder leur enthousiasme sur des critères plus quantitatifs que qualitatifs :

Few artists of any era can match Allen's prodigious output. Since 1964, he has written, directed, and/or acted in thirty-four films; made one film for television; written three full-length Broadway plays, one one-act Broadway play, and five additional one-act plays; published three books of stories and sketches; issued five record albums; performed internationally as a jazz musician; and appeared as a comic strip character.³⁷

L'œuvre et rien que l'œuvre, nous dit-on ici, en accumulant les chiffres, sans doute pour contrecarrer les excès des biographes comme John Baxter et Marion Meade qui ne vont avoir de cesse de présenter les aspects les plus sombres de la personnalité même de leur sujet, à travers les événements de sa vie privée comme à travers ses productions artistiques. Dans leur appréhension de l'entité « Woody Allen », l'un et l'autre vont s'intéresser à l'homme plutôt qu'à l'œuvre, ce qui paraît justifié, s'agissant de biographie. Mais ce qui chez Eric Lax et les autres est présenté comme la marque du génie de l'artiste, soit sa capacité à faire de ses faiblesses une force, et de parvenir à la reconnaissance et à la célébrité grâce au personnage vulnérable, timide et attachant qu'il a créé, devient chez John Baxter comme chez Marion Meade signe de duplicité et de calcul. L'un comme l'autre dessinent une personnalité plus que complexe, qu'on pourrait qualifier de retorse, dont l'extrême ambiguïté suggère même la perversité. Il faut dire que la grande différence entre Eric Lax d'une part, et John Baxter et

³⁷ Richard A. Schwartz, *Woody, From Antz to Zelig: A Reference Guide to Woody Allen's Creative Work, 1964-1998*, Greenwood Press (Wesport/London, 2000), p. xiii.

Marion Meade d'autre part, est que ces derniers écrivent après la « chute » qu'a constitué pour Allen la révélation au public de sa liaison avec Soon-Yi. Après ce scandale considérable, même les plus purs cinéphiles parmi les amateurs de ses films ne pouvaient plus les regarder comme avant et risquaient de « tiquer » en entendant des échanges tels que celui-ci dans *Mighty Aphrodite* (1995) :

LENNY (*to his in-laws*) You guys look so young, both of you... (*To his wife*) Your mother looks like your sister and (*to his in-laws*) you could be brother and sister!
LENNY'S FATHER-IN-LAW I don't know where that puts me but anyway...³⁸

L'étude de ces différents points de vue biographiques nous amène au moment où nous ne pouvons faire autrement que de nous intéresser nous aussi à la fameuse « affaire » qui devait ébranler l'image publique du cinéaste. Jusque là, elle ressemblait peu ou prou à celle que dessine l'ouvrage d'Eric Lax, du moins pour les admirateurs nombreux de l'œuvre et de l'homme généralement confondus. Même des auteurs étudiant spécifiquement les *films* de Woody Allen comme Foster Hirsch³⁹ et Sam B. Girgus⁴⁰ se sentirent obligés de tenir compte des événements lorsqu'ils mirent à jour leur travail. Quand ceux qui d'habitude tâchent d'apprécier un film pour ses seules qualités artistiques et pas pour ce qu'il peut révéler de la psychologie ou de l'intimité de son auteur ont du mal à s'empêcher d'y chercher les échos d'un scandale, en particulier dans le film *Husbands and Wives* alors en plein tournage, que dire des amateurs d'indiscrétions, et de ceux qui en font commerce ! Les tabloïds en firent leurs choux gras, et ceux qu'agaçaient la timidité de Woody Allen, qu'ils jugeaient hypocrite, ainsi que les critiques systématiquement bonnes de ses inconditionnels, y virent une occasion de revanche.

Une revanche sur quoi exactement ? La réponse va nous permettre de mieux cerner le statut de Woody Allen dans l'opinion publique d'alors, car c'est probablement à la veille du scandale, entre la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix qu'il s'est approché le plus du statut de star internationale. N'appartenant pas à ce qu'Edgar Morin appelle « l'ère glorieuse » des grandes stars hollywoodiennes, soit les années 1920-1931/32⁴¹,

³⁸ Les citations des films qui ne sont pas attribuées à un ouvrage figurant dans la bibliographie ont été transcrites par l'auteur de cette étude.

³⁹ « Clearly, writing about Woody Allen is to be plunged into a kind of ideological quicksand: If I am still interested in the films, does that mean I sanction or am somehow complicit with the sensational circumstances of Allen's 1992 "divorce" from Mia Farrow? », Foster Hirsch, *Love, Sex, Death and the Meaning of Life: The Films of Woody Allen*, Da Capo Press (Cambridge, Ma., 2001), p. ix.

⁴⁰ « While the Woody—Mia—Soon-Yi imbroglio became a classic public relations nightmare, the subsequent crisis of Allen's public image also provides insight into the nature, structure, and operations of the cinematic image. », Sam B. Girgus, *The Films of Woody Allen*, Cambridge University Press (Cambridge, UK, 2002), p. 3.

⁴¹ Edgar Morin, *Les stars*, Seuil (Paris, 1972).

il n'a rien d'un Rudolph Valentino. Toutefois ses personnages de cinéma connaissent un succès au moins aussi grand que ceux que ce dernier incarnait. Quant à la renommée de son personnage public, elle trouve son explication dans la deuxième phase (1930-1960) de l'évolution du phénomène de la star telle que la décrit Edgar Morin, celle des « nouvelles stars « assimilables », stars « modèles de vie, [qui] correspondent à un appel de plus en plus profond des masses »⁴². A partir du succès de *Annie Hall* et de *Manhattan*, soit la fin des années soixante-dix, on rencontre de plus en plus souvent Woody Allen dans les médias, d'abord seulement dans les rubriques spectacles, puis aussi dans les pages dites *people* de la presse populaire. On le voit, il débute sur la scène médiatique en tant qu'artiste et homme de spectacle, même s'il est l'un de ces auteurs et acteurs créant volontiers la confusion entre fiction et « réel », nous y reviendrons. Mais cette évolution graduelle vers une célébrité plus médiatique qu'artistique, dénoncée d'ailleurs dans *Stardust Memories* dès 1980, et surtout dans *Zelig* en 1983, va s'accélérer quand sa liaison avec Mia Farrow deviendra de notoriété publique, pour atteindre son apogée à la fin des années quatre-vingt avec l'adoption de Moses et de Dylan Farrow et la naissance de leur fils Satchel en 1987. Il va composer alors avec celle qui partage ses films comme sa vie une image à la fois idyllique et fort peu conventionnelle de la famille. Il paraît alors gagner sur plusieurs tableaux, puisque les aspects non-conformistes de la liaison ne manqueront pas de plaire aux « libéraux » (au sens anglophone de « *liberal* », soit progressiste radical, voire libertaire), tandis que les images de Woody poussant un landau auront de quoi attendrir les tenants des valeurs traditionnelles, en faisant de lui une de ces stars embourgeoisées, « familières et familiales », participant « dès lors à la vie quotidienne des mortels »⁴³ qu'évoque Edgar Morin. En d'autres termes, les médias, s'appuyant sur la *persona* de fiction élaborée par Allen et renforcée par l'identification des spectateurs des films à son personnage filmique, ont fait alors du personnage public une véritable star en offrant à leurs « usagers » la possibilité de se projeter dans cette image d'amant et de père de famille certes non conventionnel, mais exemplaire. Nonobstant sa timidité première, et peut-être en partie grâce à cette réputation de timide, une star comme Woody Allen a pu alors paraître comme tout à fait emblématique du nouveau système de rapport entre le réel et l'imaginaire mis en place dès les années de crise et de guerre du milieu du vingtième siècle, le public lui reconnaissant à la fois un caractère d'exception et un caractère de banalité. Woody Allen est unique, reconnaissable entre tous, et en même temps commun, apparemment habillé comme tout New-yorkais libéral qui se respecte. Au début de sa biographie, cherchant à répondre à la

⁴² MORIN, 1972, pp. 34-5.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

question du succès étonnant du personnage auprès des Français, John Baxter cite la réponse d'un chauffeur de taxi parisien, traduite en anglais, effet surréaliste garanti : « *Well... look at him, madame. He's short. He's bald. He's ugly. He can't get laid. He's just like me.* »⁴⁴. Cette revanche des petits chauves à lunettes s'inscrit dans ce que Morin désigne sous le terme d'identification lorsqu'il définit la star comme une entité de nature quasi divine, en tout cas mythique, à laquelle le spectateur s'identifie, et dans laquelle il se projette : oui, « Woody Allen » est bien une star. Nous pouvons même aller plus loin et dire qu'il offrait au tournant des années quatre-vingt-dix l'image parfaite de la star d'après les stars, une star postmoderne paraissant capable de trouver une forme inédite d'équilibre en dépit de sa réputation de névrosé, le succès international en dépit de ses origines modestes et de son apparence pour le moins banale, et pourquoi pas le bonheur en adoptant un mode de vie résolument anticonformiste. Dans un dossier consacré à « Woody, l'Amérique, le sexe et le fric » par l'hebdomadaire français *Le Nouvel Observateur*⁴⁵, il est qualifié de « père tranquille de la contre-culture », de « non-Américain type » et de « non-mari », incarnant « une marginalité audacieuse et discrète », et « l'anti-ordre moral ». On voit ici encore comment le personnage Woody Allen s'est construit à partir d'un faisceau de contradictions, parvenant à incarner l'anticonformisme, voire la contestation de la fin des années soixante et des années soixante-dix en ayant débuté dans le « commerce » de bons mots plutôt triviaux et dans des aventures filmiques aussi commerciales que *What's New Pussycat*. Ces débuts furent suivis d'une période de grand succès aux Etats-Unis avec les spectacles de cabaret, les émissions télévisées, puis les premiers films comiques, et enfin le triomphe international avec *Annie Hall* : on est sans doute dans l'originalité, et parfois la provocation, mais bien loin de la contre-culture des hippies ou de la lutte ouverte contre l'ordre moral, la société de consommation et l'*American Way of Life*. Certes, une bonne partie de son public américain s'était détournée de lui lorsque avec *Interiors*, *Stardust Memories* ou plus tard *September* et *Another Woman*, il s'était risqué à d'autres formules que celles qui lui assuraient le succès, mais il n'en était jamais devenu un artiste maudit pour autant. En dépit de la désaffection du public populaire pour ses œuvres, le personnage conservait un capital de sympathie et apparaissait plus comme un excentrique que comme un dangereux anarchiste, dans la continuité, finalement, des personnages de bouffon de ses débuts. De plus, même si on regrettait les premiers films comiques, on savait qu'il était toujours apprécié des Européens,

⁴⁴ BAXTER, p. 3. On aimerait bien ici avoir la version originale... D'ailleurs John Baxter a quelques problèmes avec le français : pour lui, Allen est « *a beau mec* », sa traduction en français de « *a great guy* ». Un type génial, n'en doutons pas, mais rien d'un beau mec, d'ailleurs n'est-ce pas contredit par le chauffeur de taxi lui-même?

⁴⁵ Jean-Paul Dubois, *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1992, pp. 54-8.

ce qui redorait un peu le blason du cinéma américain auprès des Européens et en particulier de ces fichus Français : au moment où s'imposaient les grosses machines de guerre hollywoodiennes avec le phénoménal succès de *Star Wars*, il pouvait servir de caution intellectuelle en permettant de dire, « oui, mais le cinéma américain, c'est aussi Woody Allen ». N'oublions pas non plus qu'une « star » n'est pas tenue de mener la vie de Monsieur Tout le Monde, en apparence du moins. Au-delà, Woody Allen incarnait pour ses admirateurs la contestation même de la star hollywoodienne : à l'apogée du *star system*, les grands studios fabriquaient les vedettes qui leur appartenaient comme autant de produits, avec un cahier des charges précis. Ainsi Buster Keaton était-il condamné par contrat à ne jamais rire. En revanche, Woody Allen incarnait la volonté d'autonomie de la star de cinéma moderne, étant de notoriété publique le seul maître à bord sur ses films, et se revendiquant seul bâtisseur de son personnage public comme filmique. N'oublions pas non plus le comportement parfois désagréable qu'il affectait à l'égard de ses fans ou des médias, que l'on peut interpréter comme le contre-pied de ce que l'on attendait traditionnellement de la star selon la définition d'Edgar Morin : « La star est profondément bonne et cette bonté filmique doit s'exprimer dans sa vie privée. Elle ne peut être pressée, inattentive, distraite à l'égard de ses admirateurs. »⁴⁶ Woody Allen n'était pas Garbo, il faisait de nombreuses apparitions publiques, mais sous le mode de la réticence, et Marion Meade comme John Baxter soutiennent que cette façon qu'il avait de chercher à se dissimuler tout en s'affichant relevait d'une stratégie. Cependant, les admirateurs de cette « célébrité » ne le percevaient sans doute pas ainsi, acceptant ces contradictions comme autant de traits caractéristiques de sa figure d'homme moderne tâchant de composer avec ses propres faiblesses ainsi qu'avec l'absurdité du monde.

D'autant plus dure a été la chute.

On s'étonnera peut-être de voir dédier plusieurs pages à un évènement relevant de la « presse de caniveau » dans un travail de type universitaire : notre but ici n'est pas de nous complaire dans le sordide, mais d'étudier le personnage public et comment ce personnage se construit à travers le travail de son créateur, et surtout à travers la perception toujours en évolution que le public a de lui. Les évènements de la vie privée, lorsqu'ils font les gros titres des journaux dans le monde entier, ne peuvent qu'influencer cette perception. Beth Wishnick dans « That Obscure Object of Analysis », sa contribution à *Perspectives on Woody Allen*, fait une analyse très fine du déchaînement médiatique entourant l'affaire. Elle y traite en

⁴⁶ MORIN, 1972, p. 46.

particulier de ce qui a pu s'écrire lors de la sortie de *Husbands and Wives*, qui était en tournage au moment de la révélation du scandale, mais surtout de cette soif de « vérité » animant les médias ainsi qu'une partie du public : « *Somewhere in the dark recesses of the tabloid press, a lurking version of 'the truth' waits to be revealed about Woody Allen. Or so we would like to believe.* »⁴⁷ Pour elle, les propos de ceux qui déclarent dire « la vérité, et rien que la vérité sur Woody Allen » comme les réactions du public face à ces soi-disant révélations relèvent tout autant de la fabrication que l'image idyllique à laquelle on se plaisait à croire auparavant, et en disent davantage sur ceux qui les émettent et ceux qui les reçoivent que sur la vie privée de l'objet de tout ce tapage. S'appuyant sur la psychanalyse, elle passe au crible divers articles parus dans la presse américaine à propos du scandale, et en dégage les partis pris, que l'on soit du « côté » de Mia Farrow, ou de celui de Woody Allen et de Soon-Yi, pour en arriver à la conclusion que ces textes, de par leur présentation même, s'assimilent à des récits structurés comme des fictions et sont le fruit d'une projection de leur auteur sur leur sujet. Le récepteur d'une information, quelle qu'en soit l'origine, fictionnelle ou « réelle », la lit et lui donne un sens à partir de sa propre subjectivité. Quand face à un film comme *Husbands and Wives*, qui justement, pour Beth Wishnick, illustre et affirme à de nombreuses reprises la relativité de toute conception individuelle de la vérité, le spectateur se demande, par exemple, si les larmes du personnage Judy Roth en pleine « scène de la vie conjugale » ne seraient pas de « vraies » larmes versées par l'actrice Mia Farrow sur le naufrage de sa vie privée, il reçoit cette image de femme en pleurs et l'interprète selon son expérience et les critères qui lui sont propres. Il perd alors de vue la « vraie » nature du spectacle filmique, oubliant la leçon de Diderot et du paradoxe du comédien, et assimilant Mia Farrow à une mauvaise actrice qui ne ferait plus son métier et laisserait sa vie privée envahir la représentation⁴⁸. Fiction et fait-divers se confondent et se renforcent dans la lecture du spectateur qui pourra assimiler Judy/Mia Farrow à une victime en fonction de normes de comportement et de jugement que le cinéma lui-même a concouru à établir. Pour Beth

⁴⁷ Beth Wishnick, « That Obscure Object of Analysis », in Renée R. Curry (Sous la direction de), *Perspectives on Woody Allen*, G.K.Hall & Co. (New York, 1996), p. 57.

⁴⁸ Le débat sera-t-il jamais clos entre les tenants d'une fusion totale entre le rôle et l'acteur, et ceux d'une indispensable mise à distance, entre l'*Actors' Studio* et Diderot ? On aurait tendance à donner raison à Satyajit Ray lorsqu'il admire la mesure, la distance par rapport au rôle et l'apparente absence d'émotivité des acteurs britanniques, mais peut-on suivre Orson Welles lorsqu'il soutient que les comédiens italiens sont mauvais à l'écran parce qu'ils ne « jouent » pas vraiment, étant toujours en représentation ? Marcello Mastroianni disait bien ne pas jouer : « Quand on me dit de manger des pâtes, je mange des pâtes », mais quand un comédien est-il sincère ? Et est-il interdit d'apprécier, pour des raisons différentes sans doute, les deux types de jeu, Mastroianni ou Robert de Niro et ses kilos dans *Raging Bull* et Sir John Gielgud ou Paul Scofield ? Les uns et les autres sont loin d'être « mauvais » à l'écran, et en aucun cas ne tombent dans la confusion entre vie privée et jeu que nous évoquons ici.

Wishnick ces phénomènes de transfert et de projection du récepteur sur l'information expliquent pourquoi de nombreux critiques jugeant le film ennuyeux, mal filmé, mal ficelé, en bref souverainement déplaisant, consacrent plusieurs pages, donc accordent de l'importance, à ce qu'ils disent n'être qu'étalage complaisant ou provocation. Au-delà de leur jugement sur le film, ils y trouvent des « preuves » qui soit les confortent dans leur condamnation et de l'artiste et de l'homme une fois de plus confondus, soit accroissent leur désarroi s'ils avaient jusque là une « bonne opinion » de Woody Allen. L'analyse de Beth Wishnick démontre, s'il était besoin, qu'une réflexion non pas sur les faits divers eux mêmes, mais sur leur retentissement médiatique, et pour ce qui nous concerne, leur effet sur la perception d'un artiste et de son œuvre, trouve largement sa place dans un travail de nature universitaire.

Au delà, on voit aussi qu'à l'occasion du scandale, c'est la question de l'identité qui se trouve posée, et toute la construction subtile d'un personnage et de ses avatars à partir de l'illusion de l'accès à l'intime de son créateur qui se voit menacée :

Quand il est arrivé au Plaza Hotel de New York, le mardi 18 août, quand il a regardé tous ces journalistes qui l'attendaient, quand il leur a dit : « *C'est ma première apparition depuis des années, mais je n'ai que ces quelques lignes à vous lire* », quand ses mains se sont mises à trembler, chacun a compris que l'homme qui parlait de cette voix en déséquilibre n'était ni Zelig, ni Willard Pogrebi, ni Leonard Popkin, ni Harold Cohen.⁴⁹ C'était simplement Allen Stewart Konigsberg, 57 ans, un type connu dans le cinéma sous un autre nom, qui tentait de s'expliquer sur une des plus sales histoires qui puissent arriver à un type, connu ou pas. Debout dans cette salle, Konigsberg ne se souvenait peut-être même plus qu'il s'était un jour appelé Konigsberg, que son père ressemblait à Fernandel et sa mère à Groucho Marx. En fait, au Plaza, personne ne s'intéressait à la vie écoulée de Konigsberg. C'était à Woody Allen que chacun désirait poser des questions très personnelles à propos de son « amour complexe »⁵⁰. Au Woody de « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander ». A celui-là, justement.⁵¹

Ce scandale où l'on voit la dimension personnelle prendre ainsi le pas sur le personnage bouleverse le travail qu'avait effectué l'artiste sur sa propre identité, interrompant le processus d'identification du public à la star que nous évoquions plus haut. Ingmar Bergman lui-même, qui a fait plusieurs fois l'expérience cuisante du désaveu public, analyse ainsi la rupture de ce lien très particulier :

Dans notre métier, nous constatons souvent que nous attirons les autres tant que nous sommes masqués. Les gens croient qu'ils nous aiment quand ils nous voient à la lumière de nos prestations et de nos représentations. Mais si nous apparaissions sans masque (...) nous

⁴⁹ Personnages de films, de pièces, de nouvelles et de textes de Woody Allen. Le dernier est le narrateur de la nouvelle « Retribution », qui épouse la mère de sa jeune maîtresse (Woody Allen, « Retribution », *Side Effects*, in *The Complete Prose of Woody Allen*, Wing Books, (New York, 1991), pp. 447-465).

⁵⁰ Titre français de « Retribution ».

⁵¹ *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1992, p. 55.

devenons tout à coup des moins que rien. J'ai l'habitude de dire que lorsque nous sommes sur scène, notre valeur égale cent pour cent. Ensuite, une fois sortis de scène, nous tombons à moins de trente-cinq pour cent. Nous nous imaginons, et, surtout, nous faisons croire les uns aux autres que nous sommes toujours à cent pour cent. C'est là que réside notre erreur fondamentale. Nous devenons les victimes de notre propre illusion. Nous nous laissons emporter par les passions, nous nous marions les uns avec les autres et nous oublions que nous avons pris pour base l'exercice de notre métier et non pas l'aspect que nous présentons dans la vie courante, un fois le rideau baissé.⁵²

Ce à quoi le public a pu s'identifier dans « Woody Allen », ce qu'il a pu projeter dans cette figure est d'autant plus complexe qu'Allen, s'il s'est généralement reconnu comme « inférieur » à Bergman en tant que cinéaste, est à la fois acteur et réalisateur, et une « célébrité », disons, plus en vue au plan international. Son personnage essentiellement comique le rend plus accessible que le maître suédois, qui ne peut pas vraiment prétendre au statut de star populaire. Cependant l'analyse de ce dernier vaut pour Allen, l'énormité du scandale ayant tout à voir avec les relations complexes qui s'établissent entre un auteur et le public : c'est bien l'entité « Woody Allen » que l'on conspue ou que l'on plaint dès lors que les agissements de l'homme ne correspondent plus à l'image construite en interaction entre l'artiste, les médias et le public.

Voilà qu'à un certain moment de sa vie, cette personnalité sympathique pour beaucoup, cette star pour certains, a commis quelque chose qui sur le coup a été perçu comme irrémédiable, quelque chose qui est clairement apparu comme une transgression. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un fait-divers criminel comme dans le cas du scandale qui mit un terme à la carrière de Roscoe « Fatty » Arbuckle dans les années vingt ou de celui qui, beaucoup plus près de nous, obligea Roman Polanski à quitter l'Amérique sous le coup d'une accusation de viol, mais plutôt d'une « affaire » éclatant à l'occasion du procès intenté à Woody Allen par son ex compagne réclamant la garde de leurs enfants. Les intérêts de Mia Farrow furent défendus par un as du barreau, Alan Dershowitz, celui-là même qui avait obtenu l'acquittement de Klaus von Bülow. Il usa de toutes les armes possibles pour que la garde soit retirée à Allen, en particulier d'accusations de violences sexuelles sur sa fille adoptive de sept ans : on imagine bien que la presse à scandale fit ses choux gras de ces soupçons sordides. Allen sera lavé de ces accusations, mais perdra la garde de ses enfants, et son image ne manquera pas d'en souffrir. La star est autorisée, voire encouragée à défrayer la chronique par son comportement excentrique, sa versatilité, ses amours passionnées, mais dans les limites strictes des valeurs familiales. La liaison entre Allen et Farrow, même hors

⁵² Ingmar Bergman, *Images*, Gallimard (Paris, 1992), p. 158.

mariage, était quasiment bénie par l'opinion publique en cette fin de vingtième siècle où la plupart des Eglises n'hésitaient déjà plus à marier des couples de concubins notoires. Mais les relations sexuelles du « père » avec une des filles de la famille de la « mère » furent perçues comme une forme d'inceste. L'opinion publique américaine a toujours condamné ceux qui lui semblaient s'attaquer aux valeurs familiales alors que dans leurs films ils paraissaient les incarner, de Charlie Chaplin (le « père » du Kid !) à qui une ancienne maîtresse intenta un procès en paternité, à Ingrid Bergman qui cessa d'être une star hollywoodienne lorsqu'elle quitta son mari pour Roberto Rossellini. Même le monde politique se mêla de l'affaire Allen-Farrow, les Républicains en pleine convention faisant des valeurs familiales leur cheval de bataille : le chef de cabinet du vice-président (Républicain) Dan Quayle aurait déclaré, « Woody Allen est un bon Démocrate ! ». Quant au dessin de Walt Handelsman qui ouvrait la page éditoriale de *USA Today* le 19 août 1992, il montrait George Bush (père) devant une banderole portant le slogan « les valeurs de la famille », brandissant une facture de vidéo-club et déclarant : « Nous avons maintenant la preuve que Bill et Hilary Clinton ont loué des films de Woody Allen ! »⁵³

Pour ses détracteurs, Allen bouleversait l'ordre des générations en ayant une liaison avec la demi-sœur des enfants de sa compagne et s'attaquait à des valeurs conçues comme absolues par la fameuse « majorité morale » mise en avant par les Républicains à la suite de Ronald Reagan. Comme artiste, Woody Allen avait très souvent assumé le rôle du fou, de celui à qui la transgression est autorisée dans les sociétés traditionnelles⁵⁴, quand dans ses textes de sketches, dans ses nouvelles, voire dans ses films il évoquait, par exemple, des relations sexuelles avec des jeunes filles, ou avec plusieurs membres d'une même famille, belles-sœurs, mères ou filles. Le fou y est autorisé, tant qu'il reste à sa place de fou, de déviant, et qu'il n'en vient pas à incarner une figure ambivalente, raillant d'un côté ce qu'il paraît conforter d'un autre. Ce type d'ambiguïté ne manque pas d'être perçu par certains comme du calcul, voire par d'autres comme une forme de possession démoniaque. Les écarts de conduite d'une personnalité ayant une image de débauché et restant fidèle à cette image seront tolérés, même par les défenseurs de la vertu à qui ils servent de repoussoirs. En revanche, Woody Allen était sorti de son rôle de bouffon dès lors que certains médias

⁵³ Source : *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1992, pp. 55-6.

⁵⁴ « ... une société ne peut pas vivre sans transgression, mais dans les sociétés traditionnelles, elle était strictement codifiée : certains personnages étaient en quelque sorte autorisés, légitimés dans la transgression, comme par exemple le sorcier ou le fou. (...) Mais l'ordre social maîtrisait exactement le fait en lui assignant une place interchangeable. » Jacques Ellul, *Déviances et deviants*, Erès (Toulouse, 1992), pp. 19-20.

s'étaient plus à le présenter dans un rôle d'amant et de père certes non-conformistes, mais modèles quand même.

Pour « son » public maintenant, pour ses admirateurs, son péché s'apparente à celui que désigne Bergman : si le public vous autorise à représenter la transgression sur scène, voire sur pellicule, il n'en est pas de même dans ce que l'on appelle tout bêtement la vie. Au théâtre, Oedipe transgresse pour nous le tabou de l'inceste – avec cette réserve qu'il l'ignore. D'où sans doute la tentation pour les hommes et les femmes de spectacle de tâcher de résoudre ce genre de conflit, lorsqu'ils le vivent eux-mêmes, en le représentant, tel Molière écrivant *L'Ecole des femmes* et jouant Arnolphe après son mariage avec la si jeune Armande Béjart. D'ailleurs si le rapprochement entre Chaplin et Allen a souvent été fait, les deux acteurs et réalisateurs partageant apparemment un même goût pour les très jeunes femmes, on pourrait ici évoquer également les mânes de Jean-Baptiste Poquelin, qui lui aussi épousa la fille de sa maîtresse. Certains même le soupçonnèrent d'être le père d'Armande : contrevenir à la succession « normale » des générations ne manquera pas d'être perçu comme tellement transgressif que l'on sera immédiatement soupçonné d'inceste dans le cas de Molière, d'inceste et de pédophilie dans le cas d'Allen⁵⁵. Le couple que Woody Allen formait avec Mia Farrow faisait partie intégrante de l'image de la star, ils incarnaient à eux deux une sorte d'icône postmoderne, des « libéraux » inventant une nouvelle forme de couple et de parenté. Ils semblaient la démonstration exemplaire de comment un homme et une femme pouvaient être partenaires sans avoir de vie à proprement parler commune, et parents d'enfants qui pour certains étaient les enfants biologiques ou adoptés de la femme seulement, tandis que d'autres avaient été adoptés par les deux, et dont un seul était le fils biologique du couple. Gageons que certains ne furent pas désolés de voir que « cela ne marchait pas » lorsque le scandale éclata en août 1992⁵⁶, apportant un démenti cinglant au portrait éminemment sympathique tracé par Eric Lax. John Baxter décrit bien l'émoi suscité par l'affaire aux Etats-Unis, et analyse assez finement les réactions du public américain. Selon lui, la condamnation fut unanime, certains comme le *New York Post*, quotidien populaire, s'exprimant sur le mode du « on vous l'avait bien dit ». Il évoque même la réaction de l'Eglise catholique : « The Catholic Church, who had turned a blind eye to Allen's cohabitation with Farrow, made it known that it didn't approve of whatever it was that he was supposed to have done to her adopted

⁵⁵ « Many protests were simply misinformed. Some imagined that Soon-Yi was Allen's biological child, or that she was underage. Others gave credence to Farrow's accusations of his sexual interest in Dylan... (their then seven-year-old adopted daughter) », BAXTER, p. 407.

⁵⁶ « On 14 August the *New York Daily News* led with 'IT'S SOLO MIA', and three days later they finally broke the news of the Allen/Soon-Yi affair with 'WOODY LOVES MIA'S DAUGHTER'. », BAXTER, p. 104.

daughter. »⁵⁷ On mesure d'ailleurs ici les limites, dans notre perspective d'analyse des réactions du public à ce coup porté à l'image de la star, de l'approche de John Baxter : on suppose qu'il s'agit de l'Eglise catholique américaine (à notre connaissance, Jean-Paul II ne s'est pas exprimé à ce sujet...), et l'on aurait bien aimé avoir les termes exacts, ainsi que la référence de cette condamnation. On peut douter de son caractère officiel, comme on peut sourire du soi-disant silence de cette Eglise quant à la « cohabitation » (d'ailleurs inexistante) des deux amants : n'était-ce pas plutôt une indifférence totale ? Cela faisait quand même longtemps que l'Eglise s'occupait d'autre chose que de faire paraître des condamnations officielles des frasques des représentants du *show-business*... Il n'est toutefois pas inintéressant de constater que le biographe éprouve le besoin de l'évoquer ici : les relations difficiles entre le monde des comédiens (« Quoi de neuf ? – Molière ! »), et plus tard Hollywood, et la religion refont surface, tant il est vrai que les liens puissants entre représentation et croyance vont s'exprimer même lors d'affaires aussi triviales que celle-ci. Au-delà de ce « flou artistique », l'analyse que fait John Baxter des raisons de l'émoi suscité par le scandale est bonne : Woody Allen a trahi le public en ne se conformant pas à l'image que celui-ci s'était construit de lui, commettant bien le péché capital défini par Bergman. Là encore, c'est le vocabulaire religieux qui nous vient : le public « croyait » en l'image. Dans la tradition judéo-chrétienne, le péché se définit comme la rupture de l'Alliance entre Dieu et les hommes, et c'est bel et bien l'alliance entre la star et le public qui est rompue lorsqu'il s'avère qu'il y a dans sa vie privée des éléments de nature à briser cette relation de sympathie. Au-delà, on peut comprendre aussi l'esprit de revanche, et pourquoi les « fans » trahis éprouvent une certaine jubilation à voir déchoir la star : leur culte impie devient impossible, et eux-mêmes, un temps, cessent de pécher. En accordant le statut de star à un homme, soit en s'en faisant une image et en l'adorant comme une idole, ne contrevenaient-ils pas à deux des articles du Décalogue ? Un Veau d'or est abattu et l'expiation n'est finalement pas dénuée d'agrément, en particulier lorsque l'idole se montrait souvent hautaine et que sa timidité apparente pouvait être perçue comme de la coquetterie, ou pire, un « plan médias » soigneusement orchestré. Les échetiers dont l'appétit était rarement satisfait par « la star » tenaient là une revanche exemplaire. Sans compter les jaloux et la foule immense des médiocres qui ne trouvaient guère de mérite à ce petit homme parvenu au faite de la renommée avec pour tout arme la dérision, et qui ne furent pas fâchés de le voir subir ce revers de fortune médiatique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 407.

L'article le plus exemplaire de ce mode revanchard parut dans le numéro de décembre 1992 de la revue de la Fondation Théodore Herzl, *Midstream Magazine*, sous la plume de Samuel H. Dresner. Le scandale confirma ce dernier dans la très mauvaise opinion qu'il avait d'Allen, dont il dénonçait les propos et les attitudes blasphématoires (de son point de vue) depuis des années :

In 1985 I published in *Midstream* one of the few critical articles on Woody Allen (born Allen Konigsberg in the Bronx), touching on some of the very same issues that have exploded today. It was met with scorn. How could one cast stones at the icon of the jet set? He was so clever, so funny, so intellectual. Allen has long been among the most glamorous members of the cultural elite that promotes the prevailing paganism.⁵⁸

Samuel H. Dresner parle au nom des Juifs orthodoxes que Woody Allen n'a eu de cesse de railler et de caricaturer tout au long de son oeuvre, et s'inquiète surtout du succès de l'humoriste auprès des juifs américains en dépit de la virulence indéniable de ses attaques contre « Israël », au sens large de « peuple élu » comme au sens étroit de nation⁵⁹. Il espère surtout que le scandale va leur ouvrir les yeux et qu'ils retireront leur estime à celui qu'il considère comme un de leurs pires ennemis, que ce soit dans ses écrits et ses films ou dans son mode de vie. Là encore, le péché de Woody Allen relève de la trahison, puisque, pour Samuel Dresner, il bafoue ses origines et les lois divines de son peuple, entraînant avec lui ses admirateurs juifs libéraux. Le journaliste retrouve des accents prophétiques pour mettre en garde ces derniers succombant aux tentations de Babylone, la révélation de la vraie nature du félon venant à point nommé pour les remettre sur le droit chemin.

A lire la presse en 1992, il semblait qu'Allen ne devait plus jamais se relever de cette chute exemplaire, certains le voyant déjà s'exiler en Europe à l'instar de Charlie Chaplin ou de Roman Polanski. Un directeur de la Tristar annonça que *Husbands and Wives* ne sortirait jamais au cinéma. Lorsque le film parut en vidéo en décembre 1992, la chaîne de location Blockbuster, qui représentait 15% de ce marché, refusa de proposer la cassette à ses clients. Quelque temps auparavant, signe de sa célébrité médiatique, Woody Allen avait signé un contrat pour le tournage de films publicitaires vantant les grands magasins italiens Co-Op Nordemiglia. Ils rompirent le contrat à la suite du scandale et Woody Allen ne tourna jamais le cinquième film prévu. En France, les réactions furent diverses, mais, même les milieux

⁵⁸ Samuel H. Dresner, « Woody Allen and the Jews », in CURRY, p. 188.

⁵⁹ En 1988, Woody Allen avait publié un article dans le *New York Times* condamnant certaines pratiques d'Israël pour réprimer l'*Intifada* palestinienne, qui lui assura une solide réputation de « juif antisémite » dans la communauté juive américaine, alors qu'il s'élevait seulement contre les excès du sionisme. (« Am I Reading the Papers Correctly? », *New York Times*, 28 janvier 1988.)

conservateurs, s'exprimèrent sur le ton du regret plus que sur celui de la revanche : grâce à ses films, très appréciés de pratiquement toute la critique, Woody Allen avait, comme on dit, « bonne presse » de ce côté-ci de l'Atlantique. Seule la presse d'extrême droite exprima une joie mauvaise à voir tomber l'une des incarnations de ces intellectuels de gauche, juif de surcroît, qu'elle exècre⁶⁰. Du côté de ces fameux « intellectuels », qui, souvent incondtionnels du cinéaste, admiraient aussi l'homme et sa compagne incarnant un amour en apparence libre et sincère au cœur du *star-system*, si l'indignation se fit sentir, elle visait d'abord les contempteurs de Woody Allen, ces « puritains » américains qui ajoutent à l'inculture des Philistins la rigidité des Phariséens. Michel Boujut dans *L'Evènement du Jeudi* prend clairement fait et cause pour le cinéaste puisqu'il commence son article en soulignant bien que Woody Allen est « notre névrosé urbain préféré » et surtout le conclut en citant la réaction des surréalistes français lors des démêlés de Charlie Chaplin avec les ligues de vertu en 1927 :

Le groupe surréaliste, en France, avait pris la défense de Charlot dans un manifeste rédigé par Aragon, *Hands off Love*, c'est-à-dire approximativement « Bas les pattes devant l'amour ». « Nous comprenons soudain, écrivait-il, quelle place en ce monde est celle du génie. Il s'empare d'un homme, il en fait un symbole intelligible et la proie des brutes sombres... au-delà de la curiosité publique et des avocasseries malpropres, au-delà de tout ce déballage honteux de la vie intime... » C'était il y a soixante-cinq ans.⁶¹

L'affaire Woody Allen devient ici un nouvel épisode dans le conflit toujours prêt à se réveiller entre les intellectuels européens, en particulier français, et certains aspects de l'idéologie et de la société américaines, qui se cristallise dès le début des années quatre-vingt-dix à propos de la désormais fameuse « exception culturelle ». C'est l'occasion pour Alain Riou dans *Le Nouvel Observateur*⁶² de revenir sur l'histoire du cinéma américain et de ses rapports particuliers avec les défenseurs de l'ordre moral. Dans son article, il souligne bien que cette forte préoccupation morale est intimement liée à la conception essentiellement industrielle et commerciale que l'on a du cinéma aux Etats-Unis, tandis que les Européens, en particulier les Français, ont toujours mis en avant la notion de « Septième Art ». A partir de là, l'analyse

⁶⁰ Un hebdomadaire éphémère qui paraissait à l'époque, *La Grosse Bertha : L'hebdo qui salit tout* (tout un programme, en effet) consacra ainsi son édition du 27 août 1992 à Woody Allen, dans laquelle il l'enterra dans une des « fiches nécro de *La Grosse* », en page 10 : « A l'issue d'un duel viril, Woody Allen succomba aux avances de l'ethnologue Claude Lévis-Strauss (*sic*), offensé par la conduite aussi goujate (*sic*) qu'incestueuse du cinéaste le plus intellectuellement comique que le septième art nous ait donné, à l'exception toutefois du désopilant Jean-Luc Godard, avec qui il partageait le triste privilège d'avoir assassiné le cinéma. » Quitte à mourir...

⁶¹ « Quand le tabou se venge de Woody Allen », *L'Evènement du Jeudi*, 3 septembre 1992, p. 82.

⁶² « Hollywood traquant le vice », *Le Nouvel Observateur*, 27 août 1992, p. 59.

d'Alain Riou tend au malentendu dans la mesure où il présente cette préoccupation comme quelque chose d'extérieur à Hollywood, une espèce de main-mise de « l'establishment bien-pensant de la côte est » sur la production de films. Pour lui, les ligues de vertu ne se souciaient guère de cinéma tant que celui-ci se contentait « de chanter, par cow-boys interposés, la gloire des pionniers », et elles auraient fondu sur Hollywood dès lors que les productions se faisaient plus coquines avec les *bathing beauties* de Mack Sennet. Or, il nous semble que cette analyse prend trop pour cadre de référence les différences, voire les différents culturels entre Etats-Unis et Europe, ce qui amène Alain Riou à interpréter l'aspect moralisateur du cinéma hollywoodien comme un diktat idéologique venu d'un pouvoir centralisateur à la française. C'est loin d'être le cas. C'est dès sa création que le cinéma américain a entamé son jeu de cache-cache avec les défenseurs de l'ordre moral : on compte au moins autant de sujets licencieux et de représentations d'actes immoraux que de pieuses images sur les bobines produites avant 1900. Le cinéma par essence présente bien des aspects de nature à effaroucher les puritains au sens strict qui, comme on le sait, n'aiment guère le cinéma, dans la mesure où il est représentation, et d'une certaine manière mensonge, et qu'il permet de voir, pis, de revoir, ce qui normalement relève de l'intime, du secret, voir de l'illicite. Dès l'époque des *nickelodeons* et autres *flea-pits*, on tonnait en chaire contre les abominations que l'on pouvait voir dans ces mauvais lieux qu'étaient les « salles » d'alors, dans la promiscuité et l'obscurité, qui plus est... Mais en ce temps-là, il suffisait aux « bons citoyens » d'interdire à leur maisonnée la fréquentation de ce qui tenait plus de la baraque de foire que du théâtre. Le cinéma, spectacle d'ilotes, de marginaux et d'immigrés, produit le plus souvent par des étrangers, n'était pas encore perçu comme une menace en dépit de son indéniable aspect scandaleux. En revanche, dans les années vingt, il devint divertissement de masse, et ceux qui avaient le souci de la bonne moralité de ces mêmes masses ne pouvaient que s'efforcer de contrôler l'innocuité de ses produits. Ce contrôle, les studios allaient l'anticiper, obéissant bien davantage à la logique commerciale qu'à un souci éthique. Les « interdits délicieusement ridicules » qu'Alain Riou stigmatise a posteriori étaient autant de parades au risque de censure, l'objectif étant de vendre le film à un public national et international aussi large que possible. Il a toutefois raison lorsqu'il décrit le moralisme d'Hollywood en terme de paradoxe, et c'est la raison pour laquelle nous évoquons plus haut un jeu de cache-cache avec les censeurs : ce qui attire le spectateur au cinéma, c'est rarement le spectacle de la vertu, mais bien plutôt le plaisir du spectacle de ce qui lui est normalement interdit, le frisson de la transgression sans risque puisque par procuration. Il s'agira dès lors de suggérer la licence sous les apparences sinon de la vertu, du moins de l'innocuité morale. Mais nous parlons là de

l'époque de l'âge d'or de Hollywood, et d'un conformisme moralisateur qui se prolongera jusque dans les années soixante et dont nous évoquons le contexte à titre de comparaison⁶³. Woody Allen, en digne représentant des mutations culturelles et morales qu'a connues l'Amérique dans les années soixante et soixante-dix, a produit des œuvres qui ne risquent plus guère de choquer grand monde en dépit de leur liberté de ton, au vu surtout de la quasi absence de violence de leur contenu, en complet contraste avec la plupart des films américains ayant marqué le dernier quart du vingtième siècle. Qui plus est, la réputation d'intellectualité de ses films à partir de *Annie Hall* fait que ceux que les censeurs de toujours disent avoir le souci de protéger, les enfants, les adolescents, le public « fragile » parce que peu éduqué, ne risquent guère d'aller les voir, du moins aux Etats-Unis. En revanche, dès lors que le cinéaste devient une célébrité, certains pourront craindre qu'il n'ait de l'influence et qu'il ne mette à mal les valeurs familiales de la fameuse « majorité morale » évoquée dès l'ère Reagan en réaction contre la révolution des mœurs.

Nous sommes là au cœur du problème : le crime d'Allen, pour les censeurs, n'était-il pas d'avoir donné du lustre et de l'attrait à une conduite immorale, et d'avoir grâce à son talent légitimé des attitudes déviantes, voir perverses ? En France, les lecteurs du *Figaro*, et même ceux de *Familles Chrétiennes* appréciaient suffisamment des films comme *Hannah and Her Sisters* ou *The Purple Rose of Cairo* pour avoir une certaine indulgence vis-à-vis de ce couple certes excentrique mais si visiblement en faveur des familles nombreuses... Et puis à la fin d'*Alice*, l'héroïne qu'incarne Mia Farrow (d'ailleurs l'actrice se dit catholique) ne renonce-t-elle pas à sa vie frivole pour se consacrer aux enfants des quartiers défavorisés après avoir rencontré Mère Térésa ? Ces regrets, ce sentiment de confiance trahie, c'est la presse proche de la mouvance catholique progressiste, en particulier l'hebdomadaire *Télérama*, qui les exprima le plus. A cet égard, l'éditorial de Jean Belot daté du 2 septembre 1992 mérite d'être cité dans son intégralité, car il éclaire bien la place particulière qu'occupait cette fameuse entité « Woody Allen » que nous nous attachons à décrire, dans l'esprit, et même le cœur, de ses admirateurs :

Tout ce que vous n'auriez jamais voulu savoir...

Oh, Woody, pourquoi nous avoir fait « ça » ? D'abord, « ça » ne se fait pas. Et puis, vous, comment aurions-nous pu imaginer ? Déjà apprendre que le couple Mia Farrow-Woody Allen, le plus discret et le plus incontestable des couples du cinéma américain, a capoté, nous fiche un sacré coup. Mais ce sordide déballage de photographies compromettantes, ce piteux recours

⁶³ Nous nous appuyons sur l'excellent travail de Richard Maltby, tant dans l'ouvrage de Tino Balio, *Grand Design : Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, University of California Press (Los Angeles, 1993), que dans son article, « The Spectacle of Criminality » édité par David Slocum dans *Violence and American Cinema*, Routledge (New York, 2001).

au détecteur de mensonges, ces pénibles conférences de presse, mais quel médiocre scénario, quels méchants rôles et quelle calamiteuse mise en scène ! Comme ils ont dû se réjouir tous leurs innombrables ennemis de l'Amérique profonde, qui n'avaient jamais apprécié leur non-conformisme, leur complicité et leur succès, surtout en Europe, chez les vrais amoureux du cinéma qui sont disposés à donner spontanément dix *Rambo* ou vingt *Robocop* pour une seule *Rose pourpre du Caire*.

Nous vous prêtions presque tous les talents, Woody. De là à vous prendre pour un séducteur, vous, le craintif petit bonhomme myope avec ses grosses lunettes, sa démarche improvisée, son incurable timidité, ses maladresses, ses angoisses, ses incessants bavardages qui étaient tout le contraire du bagou ? Et faire « ça » à Mia, en outre, quand nous pensions tous, vos admirateurs, que vous étiez finalement le grand fils de Mia, le plus âgé, le plus adulte des enfants qu'elle a adoptés. Et il faudrait dorénavant que nous choissions entre Mia et vous ? Mais vous n'avez pas le droit de nous mettre dans pareil embarras !

Quand on apprend au même moment que Fergie, la belle-fille des Windsor, s'abandonne aux tendresses de son conseiller financier – mais quelle faute de goût ! –, on ne s'en émeut pas vraiment, ces gens-là vivent à des années lumière de nos plates préoccupations et croulent sous une telle étiquette qu'ils finissent tôt ou tard par déjanter, voyez les Monaco, dont c'est le fonds de commerce ; on dit même que Juan Carlos... Mais vous, Woody ! L'intello du cinéma américain qui bascule subitement dans le fait divers désastreux, quelle surprise, quelle déconvenue !

Il paraît que la sortie de votre prochain film, *Maris et femmes*, prévue ces jours-ci, va être retardée. Le fâcheux titre, en l'occurrence, et la fâcheuse histoire, qui raconte la soudaine passion d'un professeur d'université d'âge mûr pour une étudiante de vingt ans... Nous irons voir *Maris et femmes*, un peu à la manière de voisins qui vont faire une visite de condoléances. Et il est bien probable que le film nous plaira. N'empêche, Woody, pourquoi nous avoir fait « ça » ?⁶⁴

L'éditorialiste est visiblement troublé, on sent qu'il exprime un sentiment de trahison, qu'il souhaiterait croire que « ça » n'a pas eu lieu. Il commence par condamner l'acte, sans pour autant le nommer, s'efforçant de le réduire, ne serait-ce que par le nombre de lettres. Mais ce regret qu'il exprime, ne serait-ce pas surtout celui de s'être départi de la nécessaire distance critique ? D'avoir fait une idole d'un artiste dont on aurait dû se contenter d'apprécier les œuvres ? Ne serait-ce pas ses admirateurs qui se sont plus à retrouver dans les pages *people* quelqu'un qui aurait dû rester aux pages spectacles ? La relation que décrit Jean Belot s'apparente bien au culte que le « fan » voue à la star tel que le décrit Edgar Morin. Normalement, le spectateur - et l'intellectuel d'autant plus - « est capable de faire la différence entre le spectacle et la vie »⁶⁵, alors que le « fan » bascule dans la croyance. Le culte implique une identification aveugle à l'idole, une absence de réflexion logique, un renoncement à la distance critique qui relève de la pensée mythique. De notre point de vue, le regret du critique est d'autant plus aigu qu'il perçoit à quel point son attachement aveugle à

⁶⁴ *Télérama*, 2 septembre 1992, p. 5.

⁶⁵ MORIN, 1972, p. 8 : «...il ne faut pas prendre le phénomène trop au sérieux comme le font ces intellectuels qui croient que, dans les salles de cinéma, nul autre qu'eux-mêmes n'est capable de faire la différence entre le spectacle et la vie. Les spectateurs font la différence. Mais, en ce qui concerne les stars, cette différence s'estompe : la mythologie des stars se situe dans une zone mixte et confuse, entre croyance et divertissement. »

« Woody Allen » contrevenait aux exigences de sa fonction. A moins qu'il ne s'agisse de la « mauvaise conscience » du catholique progressiste mis devant ses contradictions ? Peut-on être à la fois croyant et goûter l'esprit de dérision ? Ne doit-on pas expier semblable ambiguïté ? Nous vous aimions tant, Woody... La fin de ce texte plutôt émouvant dans sa sincérité laisse cependant entrevoir une issue à ce qui est explicitement présenté comme un deuil : nous aimerons probablement le film. En d'autres termes, châtiés, purifiés par la crise, nous pourrions revenir à notre rôle de spectateurs : nous aurons toujours les films, comme d'autres auront toujours Paris...

Nous le disions plus haut, que ce soit pour le déplorer ou s'en réjouir, beaucoup pensaient que Woody Allen ne se relèverait pas de la crise de 1992. Plus d'une décennie plus tard, le bilan que l'on peut dresser est loin d'être aussi noir. La carrière du film que l'on peut qualifier de « témoin », *Husband and Wives*, le démontre : si la maison de production tablait sur le scandale pour attirer plus de spectateurs américains, elle s'est trompée. Visiblement, les lecteurs des tabloïds ne se précipitèrent pas pour aller voir un film dont on disait pourtant que l'intrigue s'inspirait directement de l'affaire, puisque les deux personnages incarnés respectivement par Mia Farrow et Woody Allen finissent par divorcer, et que le personnage de ce dernier a une aventure avec une jeune étudiante largement en âge d'être sa fille. John Baxter évoque le jeu bouleversé de Mia Farrow lorsqu'elle fut dans l'obligation de tourner à nouveau la scène où son personnage, Judy, avoue à Gabe (Woody Allen) qu'elle ne l'aime plus, deux jours après avoir découverte le pot aux roses⁶⁶. Or il apparaît clairement que « l'affaire » ne provoqua ni un afflux, ni une fuite des spectateurs : il semble que les films de Woody Allen attirent essentiellement un public d'habitues peu influencés par les aléas de la vie privée du cinéaste dans leur choix d'aller ou de ne pas aller voir un de ses films. Les avis divergent quant aux conséquences de l'affaire : le grand critique américain Andrew Sarris pense qu'elle lui a fait perdre la « base » de son public (on pourrait lui rétorquer que le public populaire américain a commencé à bouder les films de Woody Allen dès *Interiors*) et qu'elle lui a en particulier aliéné définitivement le public féminin, tandis qu'un autre critique, Roger Ebert, n'y voit que la dérive inflationniste typique de bien des affaires de divorce et estime que c'est désormais de l'histoire ancienne⁶⁷. Quant à Woody Allen lui-même, sa position

⁶⁶ BAXTER, p. 400 : « When the assistant director called her for reshoots two days after she found the Polaroids, she dutifully turned up on the set. The scene to be shot was that in which Judy tells Gabe she no longer loves him. Farrow looked, as *Entertainment Weekly* put it, 'wan, flu-ish, on the verge of tears', and even on film, 'ghostly and haggard'. »

⁶⁷ MEADE, p. 324.

officielle consiste à déclarer que le scandale a surtout fait vendre du papier mais ne l'a finalement guère affecté, ce que conteste Marion Meade :

According to Woody, the scandal was « a neutral factor, » which sold newspaper but had nothing to do with him. "It's come and it's gone. It was nothing either way. It didn't help me. It didn't hurt me." The truth was the opposite. By the end of the nineties, the scandal continued to hurt him, and professionally he was basically treading water.⁶⁸

On suppose effectivement qu'un homme qui se voit retirer la garde de ses enfants en souffre, mais notre propos n'est pas de sonder les reins et les cœurs. De notre point de vue, le choix qu'exprime Woody Allen d'opposer désormais une farouche résistance à toute tentative d'incursion non contrôlée dans sa vie privée est beaucoup plus intéressant. A posteriori, on peut analyser la tournure que prit le scandale de 1992 comme la conséquence de l'attitude ambiguë de Woody Allen vis-à-vis de la célébrité, sur laquelle les deux biographes non autorisés reviennent sans cesse. Paraissant courtiser la renommée tout en s'en défendant, sa figure publique avait atteint le statut de star, grâce à l'engouement du public pour son œuvre ainsi que pour l'image qu'il donnait d'un homme capable de tirer une forme de bonheur, si paradoxal fût-il, du chaos de l'existence humaine. Il serait injuste d'assimiler à de la coquetterie ou du calcul sa réticence à jouer ce rôle impliquant nécessairement la dépossession de soi. La gloire livre la star au public, et l'image qu'il se fait d'elle fatalement lui échappe. Dans le cas de Woody Allen s'était développé le phantasme d'une idylle finalement très politiquement correcte entre deux véritables condensés de mythes américains, l'ex femme-enfant de Hollywood revisitée par les « Seventies » puis se métamorphosant en mère quasi universelle, la blonde *shickse* au physique d'ange conquise par le petit génie de l'humour juif new-yorkais dont le succès offrait comme un nouvel avatar de la réussite à l'américaine. Au vu des traits caractéristiques de son « personnage », on peut penser que Woody Allen goûtait assez peu cette célébrité, mais comment aurait-il pu se priver de tout ce que cette construction fantasmatique apportait à son œuvre ? L'affaire de 1992 est clairement venue mettre un terme à ce jeu de cache-cache dangereux avec la célébrité, et nier publiquement son importance a probablement permis à Woody Allen de reprendre possession de ce personnage public qui lui avait échappé lorsqu'il était devenu une « star ».

Non pas que le personnage public ait disparu des gazettes ; mais depuis la tourmente de 1992, l'image qu'offrent ces dernières paraît totalement contrôlée, une photographie aussi posée que celle de la couverture de l'ouvrage de Marion Meade. Comme si après tant de débordements, tout avait été repris en main. D'ailleurs on peut constater une remarquable

⁶⁸*Ibid*, p. 318-9.

résistance à la biographie de la part de Woody Allen : John Baxter ne publie la sienne qu'en 1998, et Marion Meade en 2000. Cette dernière consacre plusieurs paragraphes au travail effectué par l'agence PMK chargée des relations publiques de Woody Allen pour décourager les biographes, en particulier en 1996, alors que l'on annonçait la publication des mémoires de Mia Farrow⁶⁹. Elle présente également Woody Allen comme un grand manipulateur des médias, n'autorisant que ce qui peut être favorable à son personnage filmique (mais n'est-ce pas son métier ?) et s'ingéniant à contrecarrer les projets des biographes qu'il assimile, d'après elle, à la peste et au choléra (« *Woody viewed biographers as the Ebola plague, dangerous, uncontrollable contagions that might squish his public persona into mousse.* »⁷⁰). Quelle aubaine, dès lors, que la folie d'indiscrétions de 1992 ! En dépit de leur franche hostilité envers lui, les pages où Marion Meade évoque les différents écrits biographiques que l'on a essayé de consacrer à Woody Allen ne manquent pas d'intérêt dans la mesure où elles nous renseignent autant sur le souci d'Allen de contrôler ce qui s'écrit sur lui que sur les préjugés de leur auteur. On s'aperçoit à la lecture que les projets qu'elle évoque sont relativement peu nombreux, surtout si l'on tient compte de la place qu'occupent les biographies dans le paysage éditorial anglo-saxon, ainsi que de la célébrité du sujet. Elle présente six approches biographiques, trois (écrits par des hommes) qui furent effectivement publiées, trois qui ne purent l'être. Le lecteur, et surtout la lectrice, ne peuvent s'empêcher de constater que des trois livres qui ne virent pas le jour deux étaient l'œuvre de femmes. Marion Meade ne le souligne pas, mais il est plus que probable, au vu de l'écho favorable qu'elle donne systématiquement aux attaques féministes contre Woody Allen, qu'elle entend bien que ses lecteurs en tirent une conclusion. Toutefois, à y regarder de plus près, les raisons de s'opposer au premier essai, celui de Lee Guthrie, n'ont vraiment rien de scandaleux : Woody Allen obtint en 1977 la destruction de tous les exemplaires imprimés, dans la mesure où l'ouvrage était essentiellement composé de citations de ses sketches, scripts et dialogues, pour lesquelles on avait tout simplement négligé la question des droits d'auteur. Aujourd'hui, on parlerait de « copier-coller »... La deuxième, Lee Israel, n'est apparemment pas allée très loin dans son projet, après avoir été découragée par l'entourage du cinéaste. Marion Meade donne d'ailleurs peu de précisions, aucune date, aucun nom d'éditeur, et écrit essentiellement des généralités à ce sujet (« *By now, Woody's strategy was first to dodge a biographer's letter...* »). La troisième citée n'est autre que Louise Lasser, la deuxième épouse d'Allen, sollicitée par la romancière Toni Morrison. La situation rappelle d'ailleurs *Manhattan*, où l'on

⁶⁹ Mia Farrow, *What Falls Away*, Doubleday (New York, 1997).

⁷⁰ MEADE, p. 202.

voit le personnage incarné par Allen découvrir dans une vitrine, à sa grande honte, le livre que son ex-femme consacre à leur vie conjugale. Il en conclut : « *Gossip is the new pornography* ». Marion Meade n'est guère convaincante dans le cas de Louise Lasser, puisqu'elle se contente de supposer, sans en donner la moindre preuve, que Woody Allen avait gardé suffisamment d'ascendant sur son ancienne femme pour la décourager de publier ses mémoires, alors que cette dernière aurait retranscrit deux mille pages de souvenirs ! Il apparaît en fait que Woody Allen n'est pas si rétif que cela lorsqu'on le sollicite comme sujet d'un travail biographique, laissant Gerald McKnight publier *Woody Allen: Joking Aside* en 1982⁷¹ et Thierry de Navacelle le suivre sur le tournage de *Radio Days* en 1985⁷². Toutefois, Marion Meade insiste sur la nationalité européenne des deux auteurs : l'un publiera en Grande-Bretagne seulement, l'autre est français. Woody Allen craindrait donc et les femmes et les biographes américains ? Elle met également en avant les traits négatifs que l'un comme l'autre relèvent chez le personnage, sa réticence teintée de dédain et ses aspects manipulateurs. Ce qu'elle rapporte du livre de Thierry de Navacelle tranche d'ailleurs avec ce qu'en dit John Baxter (« *a work of... lapidary and uncritical devotion* »⁷³). En revanche elle s'accorde avec ce dernier pour considérer la biographie d'Eric Lax comme l'œuvre de... Woody Allen (« *basically a Woody Allen production* »⁷⁴). Marion Meade, étonnamment, s'arrête là dans sa présentation des efforts biographiques consacrés à Allen. Pas un mot sur le livre de John Baxter, pourtant salué par la presse au moment de sa sortie, de la *New York Times Book Review* au *Sunday Times* en passant par *Elle*. Il faut dire qu'ils ne partagent pas la même conception de la biographie : John Baxter a publié une quinzaine d'ouvrages sur le cinéma, Hollywood, et divers cinéastes, et c'est essentiellement au cinéaste et à ses films qu'il se consacre, alors que Marion Meade cherche le sensationnel et brode autour du motif central du scandale de 1992, événement fondateur pour elle puisque son livre s'ouvre sur lui. Les critiques qui accompagnent son ouvrage le saluent comme exhaustif et passionnant (« *a tell-all bio* », pour *New York Post* ; « *a page-turner* », dans le *Norfolk Virginia-Pilot*) et l'indiscrétion délibérée qui caractérise sa démarche, si elle confine parfois à la vulgarité, lui permet d'être une mine, en particulier si l'on s'intéresse aux aspects financiers de « l'entreprise Woody Allen », ainsi qu'à son image publique et à la réception de ses films aux Etats-Unis. Ces derniers y sont essentiellement présentés sous deux angles, celui des anecdotes de tournage et celui de leur succès au *box-office*, alors que John Baxter s'intéresse

⁷¹ Gerald McKnight, *Woody Allen: Joking Aside*, W.H. Allen (London, 1983).

⁷² Thierry de Navacelle, *Woody Allen : Action!*, édition française, Sylvie Messinger (Paris, 1987).

⁷³ BAXTER, p. 138.

⁷⁴ MEADE, p. 204.

davantage à leur contenu, sans toutefois y chercher à toute force des échos de la biographie. L'ouvrage de ce dernier fut un grand succès éditorial, et l'on peut se demander quelle est la raison du silence de Marion Meade à son sujet : il est vrai que même si la biographie de John Baxter n'a pas reçu l'onction de son sujet comme ce fut le cas pour celle d'Eric Lax, il ne semble pas qu'il ait eu beaucoup de mal à la publier, ce qui vient contredire la position de Marion Meade lorsqu'elle soutient qu'Allen fait tout pour empêcher les biographes d'écrire sur lui. Comme nous l'avons vu plus haut, elle présente l'attitude d'Allen vis-à-vis de ses éventuels biographes de manière extrêmement négative et, disons-le, exagérée, dans l'intention probable de donner un petit goût de fruit défendu à son livre, qu'elle ne semble pas avoir eu de mal à faire paraître pourtant. La seule chose que nous pouvons dire, c'est que ces biographies ne sont parues qu'à partir de 1998, alors que l'on imagine bien que les maisons d'éditions auraient aimé en publier plus tôt. On suppose aisément qu'Allen a oeuvré pour se ménager le délai nécessaire à la reconstruction d'une image publique mise à mal dans les médias et dans l'imagination du public. La reconstruire, ou plutôt la resserrer autour de ce qui devra être ressenti comme essentiel : un homme célèbre pour ses films, qui, en dépit du tapage médiatique qui s'est développé autour de lui à un moment particulier de sa carrière, offre désormais une image très lisse, se laissant photographier avec sa jeune compagne, et insistant lorsqu'il parle de lui-même sur sa vie routinière et paisible presque entièrement consacrée à l'écriture et au tournage de ses films.

Un peu plus haut, nous avons cité Marion Meade qui évoquait le grand risque pour Allen de voir sa *persona* publique réduite en « mousse », nous dirions en purée, s'il laissait publier trop de révélations sur sa biographie. Passons sur l'image, mais la notion de *persona* publique mérite l'attention dans le cas de Woody Allen. Il est fréquent de parler de la *persona* d'un acteur, sorte de personnalité de scène et/ou d'écran construite de pièce en pièce ou de film en film, qui, une fois la renommée venue, rend difficile sa distribution dans des rôles ne correspondant pas à cette sorte de masque. Les stars hollywoodiennes de l'âge d'or étaient ainsi souvent calibrées en fonction d'un type de personnage, et Ava Gardner eut davantage de rôles de femmes fatales qu'Ingrid Bergman. Qui se serait risqué à donner un rôle de méchant à Gary Cooper ou de gentille mère de famille à Gene Tierney ? Qu'on ne s'y trompe pas cependant : les « bons » films ou les « grands » réalisateurs sont souvent ceux qui sublime la *persona* de leur(s) acteur(s) et/ou actrice(s), parfois en la soumettant au contre-emploi. On pense à James Stewart, incarnation de la droiture et de la civilisation dans *The Man Who Killed Liberty Valance*, et beaucoup plus ambigu chez Alfred Hitchcock. Et que dire de Henry Fonda quand il passe de John Ford à Sergio Leone ! Certains acteurs excellent toutefois dans

ce que l'on appelle la « composition », comme s'ils étaient plus malléables ou s'ils se gardaient d'être étiquetés : Ralph Fiennes, par exemple, incarnera aussi bien le terrifiant Amon Goeth de *Schindler's List*⁷⁵ que le romanesque Comte Almásy de *The English Patient*⁷⁶. On remarquera néanmoins que ce dernier exemple appartient à une époque plus récente que les premiers. Le système des studios n'ayant plus cours, Hollywood ne produit plus en série films de genre et vedettes stéréotypées. Au-delà, depuis la Seconde Guerre Mondiale, la production filmique reflète un contexte moral où l'on ne tait plus les ambiguïtés et la part d'ombre de l'individu confronté à l'absurdité du monde. Depuis le film noir, qui peut vraiment distinguer les bons des méchants ? C'est ainsi qu'un acteur comme Robert de Niro excellera dans les films de Martin Scorsese, tous fondés sur cette ambivalence essentielle, dans la mesure où il a longtemps projeté une *persona* relativement neutre, du moins si on la compare à celle de Woody Allen ! Nous parlerons davantage de la *persona* d'acteur de ce dernier au prochain chapitre, nous intéressant ici à la « *persona* publique ». Une des différences avec Robert de Niro, justement, tient sans doute dans ce que ce dernier n'a pas une *persona* publique très développée par rapport à sa *persona* d'acteur qui est, elle, envahissante : les imitateurs imitent de Niro dans ses rôles, pas dans « la vie », comme ils imitent Scarface et pas Al Pacino. En revanche, le personnage public Allen, s'il se démarque sans aucun doute de la personne Allen à laquelle, nous le répétons, le public n'a jamais vraiment accès, constitue une entité très forte qui ne semble guère déguisée lorsque l'acteur incarne un rôle. Le vagabond, Charlot pour les francophones, était la *persona* filmique de Charlie Chaplin, dont la *persona* publique différait fortement. Dans le cas d'Allen, nous pouvons nous demander s'il a vraiment une *persona* d'acteur bien distincte de son personnage public : nous le verrons à l'étude de ses origines, il a entretenu une subtile ambiguïté dès ses premiers textes pour le cabaret. Ce que nous voyons d'Allen à l'écran influe sur notre perception de l'homme lui-même, notre connaissance des aléas de sa vie influe sur notre réception de ses personnages, et la *persona* publique comme filmique se construit, couche après couche, toujours plus complexe. Ces multiples degrés de personnalité deviennent autant de moyens de mise à distance et de support pour ces discours doubles et biaisés que sont l'ironie, la parodie, le pastiche, la satire. Ce feuilletage subtil réclame de la légèreté de touche pour demeurer digeste, et finalement l'image de la « mousse » qu'utilise Marion Meade n'est pas si mauvaise. Une construction aussi sophistiquée aura en effet bien du mal à tenir face à l'artillerie lourde de la presse à scandale et des amateurs de ragots. On pouvait effectivement

⁷⁵ Steven Spielberg, *Schindler's List / La liste de Schindler*, Amblin Entertainment / Universal Pictures, 1993.

⁷⁶ Anthony Minghella, *The English Patient / Le patient anglais*, Miramax Films, 1996.

craindre que l'affaire de 1992 ne vienne fracasser les ingénieux jeux de miroirs fabriqués par Allen en offrant ses multiples reflets à l'écran des médias comme à celui des salles obscures. La suite des événements offre des développements somme toute bien moins dramatiques.

Pour nous, l'année cruciale de négociation avec le public d'une image non pas nouvelle, mais redéfinie, sera 1997, l'année de sortie de *Deconstructing Harry* que Vincent Remy sous-titrera *Reconstructing Woody* dans son éditorial du numéro spécial que l'hebdomadaire français *Télérama* paru en janvier 1998 consacre à Woody Allen. Ce magazine qui pendant des années a placé Woody Allen au pinacle ne pouvait que se faire l'écho de ce côté-ci de l'Atlantique des termes selon lesquels celui-ci entendait se livrer. Le numéro spécial inclut une assez longue interview portant presque exclusivement sur ses films, sans références à la vie privée, sinon l'évocation de son existence de « père tranquille » du cinéma américain, à l'opposé du personnage qu'il incarne dans le film ou de l'homme à la vie « dérégulée » qu'évoque Marion Meade :

Télérama : Oui, mais dans *Harry*, le héros dit : « C'est moi, à peine déguisé. D'ailleurs, je n'ai plus à me déguiser du tout. » Alors, *Harry*, est-ce Woody ou une nouvelle fausse piste ?

Woody Allen : C'est exactement comme dans mes films précédents. Mais en l'écrivant, je savais que beaucoup chercheraient des similitudes. Que voulez-vous que j'y fasse ? J'ai une vie tranquille. Je suis discipliné, je ne bois pas. Je traîne chez moi, je m'exerce à la clarinette, je déjeune avec des amis, je vais voir un match de basket. Et j'écris...⁷⁷

Le film de fiction, qui va jusqu'à montrer son protagoniste divorcé abuser de son droit de visite, a justement comme sujet un écrivain dont la vie privée constitue le matériau principal de ses romans. L'intrigue retrace ses efforts pour surmonter la panne de l'écrivain, conséquence des différents conflits engendrés par cette exploitation de l'intime. Ici, Woody Allen prend à bras le corps la question des aspects autobiographiques d'une œuvre : la vie privée ne manque pas d'influer sur celle-ci, mais un roman, ou un film de fiction ne sont pas des autobiographies. Scruter une œuvre pour y débusquer la trace de l'intimité de son auteur est une approche bien limitée et de fort peu d'intérêt. D'ailleurs, comme nous l'avons dit, les amateurs de ragots ne se précipitèrent pas pour voir les films de Woody Allen même immédiatement après le scandale. Si les films de Woody Allen sont souvent biographiques, ils ne sont pas autobiographiques : une ligne est explicitement tracée entre œuvres et vie privée, entre le cinéaste et la « célébrité ».

C'est à la même période, entre 1996 et 1998, que la démarcation va être clairement définie, non pas dans une œuvre de fiction, support finalement trop ambigu, mais dans un

⁷⁷ « A New York, et dans tous ses états, Woody Allen », *Télérama*, hors série, Télérama S.A. (Paris, 1998), p. 39.

documentaire réalisé par un autre auteur, et consacré non pas au cinéaste, mais au musicien, ainsi qu'à l'homme « à la ville ». Le documentaire permet de voir la *persona* publique en ce qu'elle se distingue des rôles de l'acteur, et la « célébrité » dans ses œuvres. Marion Meade rappelle que c'est Jean Doumanian, très longtemps productrice de Woody Allen, impressionnée par le nombre de fans européens qui se pressaient au « Michael's Pub » pour le concert hebdomadaire du groupe d'amateur de jazz New Orleans où Allen joue de la clarinette, qui eut l'idée d'une tournée européenne de cette formation, et d'un documentaire couvrant cette tournée. Ce fut *Wild Man Blues*, et en dépit du grand talent de Barbara Kopple, documentariste renommée, lauréate d'un oscar pour *Harlan County, USA*, consacré aux luttes syndicales des mineurs de charbon du Kentucky, un critique de *Newsweek* qualifia le film de « seul film de Woody Allen à ne pas avoir été réalisé par Woody Allen »⁷⁸. D'après Marion Meade, la documentariste ne parvint pas une seule fois à faire baisser sa garde à Woody Allen qui, ne sachant pas toujours si la caméra était en route, resta fidèle au personnage et ne livra rien de vraiment personnel. « *He stayed in character* »⁷⁹. La formule, qui peut se traduire soit par « fidèle à son rôle », à sa *persona* publique, ou « fidèle au rôle » tel qu'il est écrit pour les besoins du film, est bien révélatrice de la complexité de l'image publique qu'offre Allen. Ce que regrette Marion Meade, c'est que jamais il ne laisse la documentariste soulever le masque. Le documentaire n'est pas spécialement flatteur pour autant : « on découvre un Woody drôle et pas toujours aimable, souvent effrayé par sa propre popularité, et constamment claustrophobe. »⁸⁰. Marion Meade voit le documentaire comme une pure manœuvre visant à restaurer l'image de Woody Allen écornée par le scandale et cite plusieurs critiques allant dans ce sens. Elle considère que Barbara Kopple a été manipulée au point de présenter la relation entre Allen et Soon-yi comme normale : « *she lost her critical perspective and became part of her subject's insulated world.* »⁸¹ Fidèle au noir portrait qu'elle brosse du cinéaste, elle va même jusqu'à lui prêter des pouvoirs : « *Woody succeeded in mesmerizing Kopple, who chose to ignore the fact that Soon-Yi was the daughter of the mother of Woody's three children and the sister of these children.* »⁸² Sans entrer dans la polémique, on peut voir ce documentaire fort bien construit et très divertissant comme une redéfinition de la figure publique de Woody Allen, et aussi comme l'exposition des termes selon lesquels il entend que l'on présente désormais sa vie privée, termes qui sont clairement

⁷⁸ Meade, p.300.

⁷⁹ *Idem*, p. 300.

⁸⁰ Numéro spécial *Télérama*, p. 50.

⁸¹ Meade, p. 303.

⁸² *Idem*, p. 303

les siens. Il est évident qu'au moment du tournage de *Wild Man Blues* il était exclu de mentionner Mia Farrow dans un travail biographique sur Woody Allen. Nous pouvons faire ici une parenthèse, nous demandant si elle en a jamais fait partie : celle qui est plusieurs fois la compagne du personnage incarné par Woody Allen à l'écran, et même parfois son alter ego, n'a jamais eu le statut officiel dont bénéficie Soon-Yi dans le documentaire. En revanche cette dernière n'a rien d'une actrice et ne joue pas dans les films du cinéaste. Il apparaît clairement à cet exemple que Woody Allen distingue bien plus sa vie privée de ses films que l'on se plaît parfois à le croire. Pour en revenir au documentaire, il s'achève sur une scène clé, une réunion familiale dans l'appartement des parents de Woody Allen (« *a dinner party in Hell* »)⁸³ auxquels le cinéaste présente Soon-Yi. L'incompréhension règne visiblement entre les parents et leur fils, qui ne sont plus du tout du même monde. La scène laisse l'observateur perplexe, jusqu'au malaise, tant les effets de fiction sont nombreux. La situation rappelle un des tout premiers plans du tout premier film réalisé par Woody Allen⁸⁴, une interview des parents du protagoniste affublés de masques de Groucho Marx pour ne pas être reconnus et avouant leur incompréhension vis-à-vis de leur fils délinquant. D'ailleurs, la mère de Woody Allen ressemble un peu à Groucho Marx, et les deux parents ne comprennent visiblement pas ce qui a permis à leur fils de faire une telle carrière. Manipulation ou sincérité ? Woody Allen ne craint pas de se montrer en situation d'infériorité devant des parents sans indulgence à son égard et sans fierté particulière pour ce fils dont leur propre médiocrité permet de mesurer la réussite. Barbara Kopple penche pour la sincérité : « Si vous désirez connaître le vrai Woody, eh bien, regardez-le à ce moment là : il sourit comme un gamin de douze ans essayant de gagner leur approbation. »⁸⁵ L'infériorité est cependant toute relative et l'humoriste comme d'habitude met les rieurs de son côté : « *“Que je fréquente une Asiatique, ça vous fait quoi ?”* demande-t-il. Et sa mère de répondre : *“Je ne crois pas que ce soit une bonne idée ! / Pourquoi ? / Parce que si ça continue ainsi, la race juive s'éteindra.”* Un dialogue qui semblait tout droit sorti d'un film de Woody. Sauf que là, c'était pour de vrai ! »⁸⁶ Cette scène présentée comme du documentaire recèle une forte dose du masochisme et de l'autodérision caractéristiques de l'humour allénien, qui comptent parmi les éléments clés de la construction de son personnage à l'écran. Nous sommes bien ici devant un épisode typique de cet artiste qui s'ingénie à brouiller les pistes. En d'autres termes, sincérité et duplicité sont inextricablement mêlées, et doivent être reçues ainsi, Allen n'entendant pas que l'on défasse

⁸³ *Wild Man Blues*.

⁸⁴ *Take the Money and Run*.

⁸⁵ Numéro spécial de *Télérama*, p. 50.

⁸⁶ *Ibid*, p. 50.

cet écheveau infiniment complexe. L'image ambiguë que nous percevons, et qui nous laisse dans le doute quant à ce personnage complexe, nous rappelle plus les portraits sinistres tracés par John Baxter et Margaret Meade que l'impression de grande sympathie que l'on ressent à lire la biographie d'Eric Lax ou le numéro spécial de *Télérama*.

La touche ultime à l'image redéfinie qui s'élabora dans cette période fut le mariage entre Woody Allen et Soon-Yi, célébré « dans la plus stricte intimité » en décembre 1997. Nos guillemets n'ont rien d'ironique, mais visent à souligner à quel point les circonstances mêmes de ce mariage illustrent la définition particulière de l'intimité dans le cas d'un tel couple. Ce fut effectivement très intime, comme il se doit pour un contempteur des médias amateurs de ragots ayant eu plus que sa part de tapage, sans être secret pour autant. Les photographies qui furent publiées n'étaient pas volées, mais posées pour certaines, comme celle qui illustre la couverture du livre de Marion Meade, dans le but probable d'affirmer la légitimité et la solidité de ce couple qui avait tant défrayé la chronique. Le choix du lieu, Venise, est tout à fait symptomatique de la complexité de la figure publique d'Allen : on sait qu'il en a fait un de ses lieux d'élection, avec Paris, même s'il n'a jamais vraiment quitté Manhattan auquel il est toujours attaché ou mieux, assimilé⁸⁷. Si Woody Allen a connu sa « tentation de Venise », il lui a en grande partie résisté. Tournées, séjours, mariage, l'Europe est le lieu d'un exil nécessaire à la redéfinition de l'homme public, dont la *persona* s'appuie sur des aspects européens, et qui a de notoriété publique plus de fans de ce côté-ci de l'Atlantique que de l'autre côté, mais d'un exil partiel. Même si Woody Allen compte le maire de Venise d'alors parmi ses amis, il n'en est pas devenu vénitien pour autant. L'idée fait autant sourire que cette image de *Everyone Says I Love You* où l'on voit sa silhouette sur les quais de la Seine, une baguette de pain sous le bras ! Venise, c'est l'emblème du tourisme international, une des destinations favorites de la *jet-set* et le lieu commun de la félicité nuptiale, et Woody Allen ne craint pas d'assumer cette apothéose du rêve de réussite d'un tout petit bourgeois juif de Brooklyn. Mais c'est surtout une ville belle et mystérieuse, symbole de la culture européenne mêlée de mémoire byzantine. Se marier à Venise, le cliché fait sourire, s'y marier dans l'intimité quand on s'appelle Woody Allen à de quoi faire ricaner certains, et pourtant, le cliché n'exclut ni la sincérité, ni la profondeur. L'image soigneusement composée trouve son efficacité en ce qu'elle va toucher la sensibilité du public, comme Venise qui charme au-delà du cliché. Quand une image est aussi subtilement restaurée, des biographies, même non autorisées, peuvent bien paraître, elles ne feront pas grand mal. Woody Allen

⁸⁷ Un tiers du numéro spécial est consacré à « Manhattan Man ».

semble être parvenu à un certain équilibre en cloisonnant son travail de cinéaste et sa figure publique, tout en réalisant certains films qui ne se privent pas d'intégrer des aspects en apparence autobiographiques. De plus, le temps passant, l'âge aidant, on voit l'image peu à peu s'estomper et les apparitions se faire rares dans la presse *people*. Cela ne signifie pas l'oubli, loin de là : « Woody Allen » résiste au passage du temps, et en mai 2005, le public du festival de Cannes a fait une « *standing ovation* » à *Match Point* comme à son auteur, ce qui est intéressant dans la mesure où ce type de public associe mondains et cinéphiles.

Après nous être penchés sur cette figure que nous nommons le « personnage dans la vie », qui résulte autant de la « stratégie » de l'artiste que d'une construction dans l'esprit du public, nous pouvons conclure que si l'on excepte le désastreux épisode de 1992, qui à terme aura eu pour effet un contrôle encore plus serré de son image, Woody Allen est parvenu à résister à la « célébrité ». Pour ce faire, il s'est construit un personnage public dérobant efficacement à la curiosité médiatique la part d'intime dont la divulgation mettrait en danger son intégrité. Un temps, malentendus et sentiment de trahison ont mis à mal l'idée que le public, toutes opinions et tendances confondues, se faisait de lui. La conséquence en fut que « l'homme » semble mettre désormais un point d'honneur à se protéger en projetant une image de père tranquille et de monument du cinéma américain, s'effaçant derrière sa production filmique, ses rôles, ses pièces et ses écrits. Il semble rejoindre ainsi les définitions des dictionnaires qui n'évoquent les contradictions qu'en termes de création artistique. Serait-ce le ou les personnages à l'écran qui ont sauvé Woody Allen, comme le font les créatures du protagoniste romancier à la fin de *Deconstructing Harry*⁸⁸ ? Il nous semble en tout cas que ceux qui apprécient le travail de l'artiste ont su faire la part de la « personnalité », ne gardant de l'homme public que ce qui leur permet d'apprécier sa *persona* filmique, dont nous vous proposons de découvrir la nature et l'histoire.

⁸⁸ Voir tome II, annexe 3, pp. 62-3.

CHAPITRE 2

De la scène à l'écran

De l'étude de cette entité complexe que nous appréhendons sous l'étiquette « Woody Allen », il est ressorti que ce dernier, surtout depuis le scandale qui l'a forcé un temps à exposer sa personne privée plus qu'il ne l'a sans doute jamais voulu, a fait de son image un usage particulier et ambigu dans le « personnage dans la vie » pour reprendre une des deux catégories distinguées par Richard Schickel. La tension constante entre discrétion et exposition est présentée comme constitutive du comportement et du caractère de « Woody Allen » dans ses biographies qui l'expriment sous la forme d'oxymores comme « le célèbre reclus », de manière positive chez certains comme Eric Lax, ou généralement négative chez John Baxter et Marion Meade. Cette contradiction va, par exemple, s'illustrer quand « Woody Allen » choisit d'aller dîner régulièrement dans un restaurant pour célébrités tout en dissimulant son visage sous un chapeau de pêcheur paradoxalement devenu un attribut l'identifiant aussi sûrement que ses fameuses lunettes, ou quand il fixe une sorte de rendez-vous hebdomadaire à ses fans pour jouer de la clarinette en public tout en refusant à ce public le moindre regard ou le moindre signe de complicité. Pour les biographes, ces contradictions caractérisent la personnalité complexe d'un homme et d'un artiste de renom. Pour nous qui nous nous intéressons en priorité à son œuvre et à la manière dont elle est perçue, elles participent de l'image particulière que projette Allen dans l'esprit du public, résultat de l'interaction entre les éléments biographiques, les personnages qu'il a incarnés, et plus largement le contenu de ses oeuvres. Nous désignons sous le terme de *persona* ce masque sous la protection duquel il se présente à nous, et qui s'est façonné au fil des années, des expériences et des rencontres avec différents publics.

La genèse de la *persona* allénienne peut se décrire comme un processus d'évolution parallèle au passage de l'homme comme de l'artiste de l'obscurité des origines à la lumière de la renommée. La première étape est marquée par le choix précoce qu'Allen fait d'un pseudonyme. Il l'adopte en 1952, à 17 ans, lorsqu'il commence sa carrière d'auteur en envoyant des histoires drôles aux journaux. Eric Lax affirme que sa première motivation fut la timidité et le souci de cacher sa véritable identité¹. D'emblée, la carrière du jeune humoriste se place sous le signe du paradoxe puisqu'il éprouve le besoin d'être publié et de voir

¹ LAX, 1992, p. 21 : « ... il envoya donc des blagues et des bons mots aux échetiers de plusieurs quotidiens new-yorkais, qui comptaient des millions de fidèles lecteurs. Etant timide, il ne tenait pas à ce que ses camarades de classe voient son nom dans les journaux. »

imprimées dans des journaux à fort tirage les blagues qui lui assuraient un certain succès dans le cercle restreint de la famille et de l'école, mais en s'avançant masqué. Toutefois, nous estimons qu'il serait abusif de considérer comme un refus de sa judéité ce choix d'un pseudonyme plus léger et mieux approprié à ses choix professionnels que sa ronflante identité de naissance. Woody Allen n'est pas sioniste, bien au contraire, mais il n'en pourfend pas moins l'antisémitisme, et ne fait pas mystère de ses origines, dont il s'est largement détaché d'ailleurs. Simplement, décidant de devenir humoriste de métier, il se comporte en professionnel et se choisit un pseudonyme passe-partout, comme la plupart de ceux qu'il espère rejoindre au panthéon de l'humour américain... juif². « Mais ce qui compte, c'est le nouveau nom lui-même, bien plus que ses connotations. Une fois libéré, ne serait-ce qu'inconsciemment, de son identité originelle, un artiste peut endosser le rôle qui lui convient. »³ L'acteur français Philippe Caubère, qui depuis des années se produit seul sur scène en offrant des représentations de sa propre vie, a ainsi choisi de baptiser Ferdinand Faure son alter ego de théâtre. Il déclare avoir eu besoin d'un nom, comme Charlot, afin de pouvoir se jouer lui-même sans être réaliste, et surmonter les difficultés qu'il y a à se caricaturer soi-même⁴. Il est d'ailleurs très proche de Woody Allen dans sa manière de procéder, puisqu'il affirme regretter de ne pas avoir conservé son prénom, ce qui est quasiment le cas pour Allen/Allan⁵. On voit comment Allen conserve une partie de son état-civil d'origine, faisant du choix de ses parents un nom de famille (nonobstant une légère variation), comme si le fait de se composer une personnalité de plume et de scène lui permettait de concentrer un processus qui pour la plupart des familles a demandé soit plusieurs générations, soit dans certains cas la décision hâtive d'un employé aux écritures

² Eric Lax est parfaitement clair là-dessus : « Et il finit par adopter Woody qui, dit-il, avait “ un petit côté rigolo sans être trop tiré par les cheveux ”. Contrairement à ce qu'on croit généralement, il ne s'agit pas d'un hommage à un quelconque musicien, mais d'un choix arbitraire. Aucune référence à Woody Herman, Woody Guthrie, Woody Woodpecker, voire Woodrow Wilson.

Cette décision, aussi personnelle fût-elle, sonnait le départ d'une recherche d'identité habituelle dans le monde du spectacle, où il est de tradition de changer de nom, soit pour effacer les signes un peu voyants de ses origines, soit pour une simple question de consonance. Artistes et producteurs pensent que le public accepte plus facilement les noms “ normaux ” ; on préférera donc Woody Allen à Allan Konigsberg, ou, dans le même ordre d'idée, Cary Grant à Archie Leach. (...) Et pourtant, Woody n'est pas exactement ce qu'on pourrait appeler un nom courant, même pour un comique. Dans ce domaine, on a plutôt tendance à banaliser les noms à consonance étrangère : Joseph Levitch est devenu Jerry Lewis ; David Daniel Kaminsky, Danny Kaye : Milton Berlinger, Milton Berle ; Leslie Towne Hope (il est né en Grange-Bretagne) Bob Hope (...). Seule exception flagrante à la règle, les Marx Brothers - Groucho, Harpo, Chico, Gummo et Zeppo. C'est de leur lignée que se réclame Woody. », LAX, 1992, pp. 21-22.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ « Bonus : Interview de Philippe Caubère », in *Jours de colère : Ariane II* [DVD], Bernard Dartigues, Les Films du Paradoxe, 1997.

⁵ On peut comparer cette démarche à celle adoptée lorsqu'il s'agira de trouver un nom au personnage joué par Diane Keaton dans *Annie Hall*, puisque l'actrice est née Diane Hall.

d'Ellis Island. En revanche la première partie du nom tient du sobriquet, signalant clairement la nature comique de celui qui le porte.

Une fois ce choix fait, on va le voir tout au long de sa carrière d'artiste chercher une évanescence ligne de partage entre l'obscurité et les feux de la rampe, entre l'exhibition et la réticence (« *a very private man who has made a name for himself in the most public of professions.* »⁶). D'abord « écrivain de l'ombre » ou écrivain fantôme (*ghost writer*), pour reprendre l'expression anglophone plus heureuse que le « nègre » français, Woody Allen va progressivement sortir de l'obscurité en s'imposant sur des scènes un peu particulières. On peut d'ailleurs s'interroger sur l'opportunité de choisir le verbe « s'imposer », qui reflète ce que ces débuts de carrière ont pu avoir de paradoxaux. Les biographes décrivent la valse hésitation d'un timide qui doit se faire violence pour se placer sous les regards du public en 1960, à l'instigation de ses agents Jack Rollins et Charles H. Joffé. Jouissant à l'époque d'une excellente réputation d'auteur, il n'est plus le jeune surdoué de dix-sept ans dont les blagues étaient régulièrement reprises par les humoristes. Il s'est, comme on dit, « fait un nom » entre 1956 et 1959, en interprétant ses propres sketches l'été à Tamiment, devant un public très particulier puisqu'il s'agit d'un village de vacances pour jeunes célibataires juifs pour lesquels étaient régulièrement organisés des spectacles. Le reste de l'année, il décroche de petits contrats qui lui assurent une certaine aisance financière, écrivant des sketches pour les humoristes animateurs d'émissions télévisées ou d'obscurs comiques de cabaret, à l'instar du personnage qu'il interprète dans *Annie Hall*. Lui-même n'a pas de mots assez forts pour décrire la véritable épreuve du feu qu'ont constituée ses débuts de comique de cabaret, de *standup comedian*⁷ pour reprendre l'expression consacrée : « *It was unspeakably agonizing. All day long I would shake and tremble, thinking about standing up that night before people and trying to be funny.* »⁸

Nos trois biographes font preuve d'unanimité lorsqu'il s'agit de décrire ses premières prestations, plutôt pitoyables, à l'étage du Duplex, à Greenwich Village, dans une toute petite salle presque vide en semaine, où il était fort difficile pour un débutant de déclencher les rires. On souligne en particulier l'immobilité de sa pose qui ne parvenait guère à dissimuler sa grande nervosité, sa diction peu convaincante, son rythme hésitant, une fois seul face à un public new-yorkais plus difficile que celui de Tamiment. En d'autres termes, tout semble

⁶ Graham McCann, *Woody Allen*, *New Yorker*, Polity Press (Oxford, 1990), p. 129.

⁷ Nous utiliserons régulièrement dans ce travail cette expression anglophone désignant les « comiques » interprétant des sketches de leur cru ou écrits par d'autres, autrefois au music-hall, et aujourd'hui encore dans les night-clubs ou sur la scène des casinos, à Las Vegas ou ailleurs.

⁸ MEADE, p. 50.

indiquer une grande difficulté à communiquer. Et pourtant, notre verbe « s'imposer » convient bien, car à force d'obstination il finit par emporter l'adhésion de ce type de public pour devenir rapidement un des humoristes les plus célèbres des années soixante aux Etats-Unis. Ses difficultés de départ sont un des matériaux de base du personnage qui s'est construit devant le public de Greenwich Village, de Chicago ou de San Francisco, personnage qui n'est pas né au cinéma, et que Woody Allen a créé à son image.

Sa genèse remonte aux monologues de l'humoriste et à leur confrontation avec un auditoire particulier dans des conditions particulières. Marshall Brickman, avec qui il a débuté au Bitter End de New York, et qui devait cosigner les scénarii de *Sleeper*, *Annie Hall*, *Manhattan* et *Manhattan Murder Mystery*, montre bien comment le cabaret a permis à Woody Allen de créer son personnage comique en intégrant toujours plus de matériau personnel :

Le monologue de Woody durait vingt minutes. J'étais épaté par son niveau d'invention et d'audace, pour l'époque. Au début, Woody se cherchait encore. Plus précisément, il essayait de déterminer ce que le public percevait de son personnage. (...)

[Il] donnait alors dans ce qu'on appelle le *premise material* (le sketch point de départ). « *Que se passerait-il si les Russes lançaient un missile sur New York ? Vous imaginez la conversation entre Kroutchev et le maire John Lindsay ?* » Brillant, mais impersonnel. Graduellement, il a introduit des plaisanteries sur lui-même : sa femme, son ex-femme, sa psychanalyse. Des références sexuelles, aussi. J'avoue que je trouvais ça presque trop intime. Mais c'est le propre de Woody que d'être honnête dans l'exploration de lui-même, au risque de l'autodestruction.

Nourrie, façonnée par la réaction du public, sa 'personnalité' a commencé à prendre corps : ce personnage de névrosé sur-psychanalysé, hypochondriaque de surcroît, qui malgré tout réussit. Dans une large mesure, il l'a transférée au cinéma.⁹

Pour Marshall Brickman qui est un ami de longue date d'Allen, la manière paradoxale qu'à ce dernier de se présenter au public, et finalement de le séduire en insistant sur ses manques ne relève pas de la manipulation, mais bien du don sincère de lui-même. En passant de l'ombre de l'écriture à la lumière de la scène, Woody Allen a dû mener la lutte de tous ceux qui exposent leur travail au jugement d'autrui : son génie a consisté à forcer le trait sur ce qui passe habituellement pour des entraves à la réussite afin de mettre les rieurs de son côté et de gagner la sympathie, puis l'admiration du public. Voilà sans doute les éléments du succès paradoxal de la *persona* d'Allen telle qu'elle se dégageait tandis qu'il énonçait ses monologues de cabaret. Il faisait alors naître le rire de la rencontre entre un nouveau type de héros et les générations de l'après-guerre et des « Trente Glorieuses », dont il semblait si bien incarner les doutes et les angoisses, les aspirations à un bien-être matériel désormais apparemment accessible à la majorité ainsi que le désenchantement induit par la

⁹ *Télérama*, 1998, pp. 44-5.

consommation s'érigeant en valeur absolue de la société. Dans ce contexte de réception particulier, l'artiste, en mettant en scène ses inhibitions, a su se servir de ses hésitations, de ses balbutiements, de tout ce qui en d'autres circonstances aurait constitué un obstacle à la communication pour conquérir son public et effectivement, s'imposer. Woody Allen pourrait reprendre les propos de son maître, Ingmar Bergman, lorsqu'il écrit dans ses mémoires : « J'ai acquis le pouvoir d'atteler mes démons à mon char. »¹⁰

Plus tard, la transition vers le cinéma va suivre un cheminement tout aussi hésitant, puisque c'est paradoxalement suite à son sentiment d'écoeurement face à que l'on fit de ses débuts de scénariste et d'acteur dans *What's New, Pussycat ?* (1965) et dans *Casino Royale* (1967), où il semblerait que ce fût lui qui refusa d'apparaître au générique comme scénariste, qu'il se lança dans l'écriture et la réalisation des films dans lesquels il jouait. Avant de se lancer dans la réalisation, il participe avec *What's Up, Tiger Lily ?*¹¹ à une aventure cinématographique demandant plus de discrétion : il s'agissait de transformer un obscur « nanar » japonais en lui ajoutant des scènes, mais surtout en le détournant à l'aide d'un doublage fort éloigné des dialogues du film original. Là encore, Allen semble hésiter entre l'obscurité et la lumière, et ne s'exposera pleinement que quand il pourra, d'une certaine manière, imposer ses conditions. Même là, cela semble être une souffrance, comme il le confie aussi bien à Stig Bjorkman¹² qu'à Richard Schickel. Il se présente comme un éternel insatisfait qui impose des changements constants lors des tournages et ne revoit jamais ses films. Les biographes sans indulgence comme John Baxter ou Marion Meade le soupçonnent de coquetterie, car ses hésitations constantes résultent beaucoup plus d'un perfectionnisme marqué au coin de l'orgueil qu'elles ne sont l'effet d'un manque de confiance en lui-même. Woody Allen exprime là un hiatus que beaucoup ressentent, entre leurs aspirations et ce qu'ils parviennent à réaliser, mais qui malheureusement se traduit par de nombreux malentendus entre le réalisateur et le public, comme l'exprime bien John Baxter. Ces malentendus prennent également leur source dans la manière souvent déconcertante qu'à Woody Allen d'apparaître au public, par exemple à la télévision, et dans les rapports complexes qui existent entre le créateur et ses créatures.

Ainsi en 1995, quand à l'occasion de la sortie en France de *Deconstructing Harry*, Woody Allen participe à l'émission de Bernard Pivot « Bouillon de culture »¹³, le

¹⁰ BERGMAN, p. 48.

¹¹ Woody Allen et Senkichi Taniguchi, *What's Up, Tiger Lily? / La première folie de Woody Allen*, Benedict Pictures Corp., 1966.

¹² Woody Allen, *Entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du Cinéma (Paris, 2002).

¹³ Janvier 1995.

télespectateur ne peut qu'être frappé par la différence existant entre l'homme qu'il voit ce soir là sur le petit écran, et le personnage qu'il incarne dans le film, Harry, un écrivain à succès ne manquant ni d'aplomb ni de cynisme. Autant Harry est prolix, sûr de lui la plupart du temps, parlant à la mitraille, maniant le verbe avec une efficacité diabolique, autant Woody Allen paraît effacé, voire terne face à Bernard Pivot, Philippe Sollers et Julia Kristeva. Toutefois, on peut relever des points communs entre la vie privée du réalisateur et celle de son personnage, en particulier la question épineuse de la garde des enfants après un divorce. D'ailleurs le film ne cesse de poser la question de ce qu'un auteur livre de lui-même dans le cadre de son œuvre, comme on le voit bien dans la première séquence du film. Véhémence, l'ex belle-sœur et ex maîtresse de Harry fait irruption dans son appartement, alors qu'il connaît les affres de la panne de l'écrivain, pour lui reprocher d'avoir raconté leur liaison dans son dernier succès et finalement menacer de l'abattre :

LUCY: (...) Better to kill him.

HARRY: Pardon me?

LUCY: Kill the black magician.

Lucy withdraws the gun from her purse and points it at Harry.

LUCY: So he can't spin anymore gold out of human misery.

HARRY: Lucy, what's wrong with you?

Scared, Harry puts his glass down and starts to walk.

HARRY: Put that... put it, put it down. Look, put it down, Lucy, Lucy, Lucy, Lucy, think it over, you don't... geez...

LUCY: Shut up! You're so fucking verbal. Who else could have talked me into giving him a blow job at my father's funeral!

Harry runs, opens a door in the back of his apartment, and runs away. Lucy fires toward Harry, hitting some memorabilia on a shelf.

Exterior. Harry's apartment/Roof - night.

A door opens to reveal Harry as he enters through it. He runs on the roof. Offscreen, we hear two more shots. Lucy has followed him.

(...)

HARRY: Look, I'm not going to stand up here on this fucking roof, eh, with a world class meshugana cunt and beg for my life. If you want to shoot me, shoot me. I was worried and you interrupted me.

LUCY: So whose life are you exploiting today?

HARRY: No... you'll be very happy...

- *Jump Cut* -

... rewriting them. I was working on a little... autobiographical thing about when I was first married.

(...)

Fiction sequence ends.

Interior. Harry's doctor's office - day.

Harry and his psychiatrist are both seated, facing each other.

HARRY: So I'm standing there on the roof with her and she's pointing a gun at me and we're out there in the cold and... I'm panicked and I'm telling her about a short story I wrote when I

was younger and she found it funny, thank God, and she started to, you know, she laughed and she relaxed a little and she put the gun down. And, you know, but.¹⁴

Alors qu'il est sur le point d'être châtié pour s'être servi de sa propre biographie comme matériau romanesque, Harry désamorce la situation dramatique en racontant une histoire. Le verbe et le récit le sauvent, alors que paradoxalement, il s'agit d'une histoire ayant pour point de départ un épisode de son premier mariage. Grâce à ses ruptures et enchâssements marqués par le montage abrupt, rare chez Allen, et par les passages de la troisième à la première personne et du présent au passé, la scène nous amène à nous interroger non seulement sur les ambiguïtés de « l'inspiration », mais aussi sur notre œil équivoque de spectateur. En effet, ne sommes-nous pas comme Lucy, tour à tour scandalisés par l'exploitation impudique de l'autobiographie et émoustillés par le récit croustillant d'une anecdote que nous subodorons vécue? L'indiscrétion apparaît dès lors comme l'un des modes de la relation entre auteur et spectateur à travers le film, tandis qu'à l'inverse l'invité de Bernard Pivot offre une image d'absolue discrétion. C'est d'ailleurs une constante dans toute la carrière médiatique de Woody Allen, en particulier depuis le scandale de 1992 : les interviews qu'il livre à chaque sortie de film sont aussi parcimonieuses qu'elles sont nombreuses, et répétitives, et laissent bien souvent le lecteur comme le fan sur leur faim. Graham McCann le qualifie de « désagréablement réservé » (« *unpleasantly coy* »)¹⁵. On serait tenté de prendre cette réticence pour un avertissement, et de s'en tenir à une étude des films en laissant de côté l'éventuelle utilisation du matériau autobiographique, mais nous nous sentons autorisés à employer cet angle d'approche chez un réalisateur dont plusieurs films semblent se donner pour tâche d'explorer ces ambiguïtés. C'est le cas dans *Take The Money and Run* où il donne sa propre date de naissance au personnage qu'il incarne, comme dans *Annie Hall*, où le protagoniste est comique de night-club, *stand-up comedian*, comme Woody Allen à ses débuts. On retrouve le cas de figure dans *Stardust Memories*, dans lequel il incarne un cinéaste en crise, et dans *Radio Days* auquel il intègre beaucoup d'éléments autobiographiques, sans oublier *Husbands and Wives* réalisé dans le sillage du conflit l'opposant à Mia Farrow, *Deconstructing Harry* ou *Celebrity*. Notre but n'est pas de dresser un catalogue des éléments autobiographiques apparaissant dans les films de Woody Allen, mais bien de nous demander pourquoi il fait usage d'un tel matériau, et quel est l'effet produit sur le spectateur. Créer « son » personnage puis se, ou le diriger soi-même, c'est composer une sorte de Janus *bifrons*, à la fois soi-même et un autre, capable de regarder aussi bien vers

¹⁴ Woody Allen, *Deconstructing Harry*, Cahiers du cinéma (Paris, 1997), pp. 28-30.

¹⁵ McCANN, p. 130.

le *personnel* que vers le *personnage*, deux instances inextricablement liées par le lent travail de construction effectué par « l'auteur » puis par le spectateur auquel, ici, la « créature » plus que la « création » est destinée. La première édition de la série d'entretiens accordés par le cinéaste à Stig Björkman a été publiée sous le titre *Woody et moi*¹⁶ et l'on peut penser que ce « moi » désigne, bien au-delà du journaliste Stig Björkman, l'ensemble des spectateurs et lecteurs de l'ouvrage aussi bien que l'instance créatrice qui a façonné le personnage Woody. Cette instance nous échappe en grande partie et il conviendrait sans doute de la laisser dans l'ombre, s'il n'y avait dans l'oeuvre filmique de Woody Allen ce jeu constant entre réticence et confession.

Dans ce chapitre qui se donne pour objet de dégager les caractéristiques de « Woody Allen » en tant que personnage fictionnel, et au-delà, personnage cinématographique et filmique, il importe pour nous de définir notre perspective théorique. On constate que si le personnage dans la fiction romanesque a été largement étudié par la critique littéraire, le personnage de film est plus délaissé par l'analyse théorique, sinon dans le cadre d'études thématiques et/ou socioculturelles¹⁷. A l'évidence il diffère du personnage de roman, dans la mesure où il est incarné par un acteur, aspect essentiel dans le cas qui nous intéresse puisque ici, acteur et réalisateur sont une même personne. L'étude des diverses incarnations de Woody Allen à l'écran nous permettra donc d'apporter quelques éclaircissements sur la spécificité du personnage cinématographique et/ou filmique, en commençant par approfondir cette distinction afin de préciser dans quelle perspective nous plaçons notre étude. Dans sa thèse de troisième cycle, dont la lecture est l'une des sources de ce travail, Marc Vernet distingue trois conceptions de l'analyse du cinéma « qui forment, implicitement ou explicitement, l'horizon du chercheur »¹⁸. La première travaille sur les films conçus comme l'oeuvre d'un réalisateur s'inscrivant dans un contexte socio-historique et offrant au spectateur une représentation sous-tendue par une idéologie particulière, que le personnage incarne. C'est à ce type d'approche que nous faisons référence lorsque nous nous posons la question du « succès » du personnage à un moment et dans une société donnés. Nous nous permettons de rapprocher de cette perspective l'appréhension du personnage dans le cadre de la vision anthropologique du cinéma telle que la développe Edgar Morin¹⁹, avec l'étude des phénomènes de projection et d'identification du spectateur, et celle de la « présence » du personnage à l'écran : ici, nous

¹⁶ Woody Allen, *Woody et moi. Entretiens avec Stig Björkman*, Cahiers du cinéma (Paris, 1993).

¹⁷ Nous pensons ici aux analyses de Robert Warshow sur le gangster ou le héros de western dans *The Immediate Experience*, Atheneum (New York, 1970).

¹⁸ VERNET, 1985, p. 303.

¹⁹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit (Paris, 1956).

parlons de ce que c'est qu'un personnage, très largement, au cinéma, et nous pouvons également rattacher à cette approche les perspectives psychanalytiques, ainsi que féministes. Les deux autres conceptions de l'analyse du cinéma que distingue Marc Vernet s'intéressent davantage au film en tant que texte et s'appuient sur la sémiologie. La première, strictement structuraliste, se limite à l'étude du texte en empruntant ses outils à la linguistique et à la narratologie littéraire. Ce choix de s'en tenir au fonctionnement du film, voire du cinéma structuré comme un langage, interdisait dans un premier temps de s'intéresser à l'auteur, au narrateur ou au spectateur, et même si dans un deuxième temps, narrateur et réalisateur ont pu à nouveau susciter l'intérêt des théoriciens fondant leurs analyses sur la notion d'énonciation, le spectateur n'existait encore que comme « sujet leurré »²⁰. La seconde en revanche s'intéresse en priorité aux opérations de significations à l'œuvre dans le film, aux stratégies développées par le film pour faire sens auprès de son destinataire, soit le spectateur, et accorde donc une grande importance aux opérations psychiques relevant de la réception. Dans cette approche, où l'on retrouve les questions de personne(s), de sujet et de point de vue, l'étude du personnage redevient possible à travers une nouvelle approche des phénomènes d'identification du spectateur à ce qui lui est montré, ainsi que d'identification par le spectateur de la signification du film. C'est généralement dans cette perspective que nous approcherons les personnages incarnés par Woody Allen dans les films de Woody Allen, sans renoncer toutefois aux apports des deux autres conceptions de l'analyse cinématographique et filmique.

Nous l'avons vu, une bonne part du succès de Woody Allen tient à l'aspect autobiographique de ses productions, ou plutôt à l'illusion autobiographique qu'elles parviennent à mettre en place, dans la mesure où à aucun moment il n'est passé de *pacte autobiographique*, pour reprendre la notion explorée par Philippe Lejeune²¹. En d'autres termes, Woody Allen ne dit jamais explicitement, que ce soit dans ses écrits, dans ses sketches ou dans ses films : ceci est l'histoire de ma vie. Il ne dit même pas : ma propre vie a beaucoup inspiré ce récit, ce sont bien mes parents, Martin et Nettie Konigsberg, qui ne m'ont « frappé qu'une seule fois : ils ont commencé le 23 décembre 1942 et se sont arrêtés fin 1944 »²², c'est effectivement avec ma première femme, Hélène Rosen, que j'avais « de longues discussions philosophiques. Elle était trop forte pour moi, elle finissait toujours par

²⁰ VERNET, 1985, p. 304.

²¹ « ... un pacte autobiographique : l'auteur s'engage à tenir sur lui-même un discours véridique », Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Seuil (Paris, 1998), p.125.

²² Il s'agit en fait des souvenirs d'enfance du personnage qu'il interprète dans *Bananas*.

me prouver que je n'existais pas. »²³ Il demeure certes un doute quant à une éventuelle véracité, et cette ambiguïté ne manque pas de renforcer l'attrait des propos, mais celui qui les lit ou les entend n'est pas dupe au point de ne pas faire la part de la satire, ni surtout au point de croire que c'est la biographie d'un être de chair, Allan Stewart Konigsberg ou un autre, qui pourrait susciter ainsi son adhésion ou son dégoût. En revanche, il est le destinataire, et en partie le constructeur de la biographie d'un certain Woody Allen, personnage qui le fascine dans la mesure où il sent bien à quel point cette instance est proche de l'auteur qui lui livre ainsi une sorte de « vraie fausse autobiographie de fiction » en se créant une identité de plume, de scène et de cinéma. C'est la genèse de ce personnage, ou plutôt de cette *persona*, de cet alter ego allénien que nous allons étudier ici, ainsi que ses avatars filmiques, en nous demandant ce qui fait leur attrait pour les spectateurs.

Nous le répétons, le personnage allénien, figure éminemment reconnaissable évoquée dans le premier chapitre, n'est pas né au cinéma. Woody Allen l'a créé à son image, et sa genèse remonte à ses monologues de *night-clubs*. Afin de mieux saisir son essence, il convient de commencer par évoquer le personnage qui dit « je » dans les textes et les sketches que Woody Allen donnait alors à entendre : « *Basically, Allen's monologues are wacky anecdotes about his presumed deficiencies.* »²⁴ Le personnage des monologues se présente comme un maladroit en butte à l'acharnement d'un monde hostile, qui pourtant ne manque ni de bagout ni d'aplomb, ce qui lui permet paradoxalement de triompher. En voici un exemple :

In one monologue he reports trying to declare his analyst as a Business Deduction, but the tax-man contends it is Entertainment. The compromise is to declare it a Religious Contribution.

²³ Extrait d'un sketch de Woody Allen rapporté par Michel Lebrun dans *Woody Allen*, PAC (Paris, 1977), pp. 19-20. Woody Allen et Harlene Rosen divorcèrent en 1962. Michel Lebrun fait remarquer que ce sketch en particulier se composait principalement de plaisanteries sur son ex-épouse, qui supporta ce traitement des années sans se manifester. Puis en 1967, « un jour que Woody l'avait particulièrement assaisonnée à la télévision, elle lui intenta un procès en diffamation » (p. 20). E. Lax est plus explicite à propos de cette anecdote qui, des années avant le « scandale » de 1992 illustre bien à quel point Woody Allen joue sur les deux tableaux de l'autobiographie et de la satire : « ... sans avoir jusqu'alors émis la moindre objection publique, Harlene porta plainte contre lui et NBC - il avait raconté dans le *Tonight Show* plusieurs de ses histoires d'ex - en réclamant un million de dollars de dommages et intérêts parce qu'elle s'estimait " *dépeinte d'une manière méprisante et tournée en ridicule* ". Une transaction mit un terme au litige. " *Aujourd'hui, nous nous serions contenté de vivre ensemble, estime Woody. Nous étions tous les deux très jeunes.* " Selon lui, c'est l'avocat de Harlene qui lui a suggéré cette action en justice, l'affaire lui paraissant juteuse. Dans la lettre qu'il adressa à Woody pour lui détailler les griefs de sa cliente, l'avocat lui écrivit qu'il avait gravement nui à Harlene en la comparant à Quasimodo, " *un bossu, personnage célèbre de Victor Hugo* ", et en racontant : " *Ma femme m'a fait à manger. C'était la première fois. Il y avait un os dans le flan au chocolat et j'ai failli m'étouffer.* " Ce qui était parfaitement faux puisque Harlene ne faisait pas de flan au chocolat. Un juge assigna en référé Woody et Johnny Carson, le présentateur du *Tonight Show*, mais quelque temps plus tard, Woody recommença à utiliser certaines des blagues incriminées. Et à propos de cette affaire, on put lire dans *Time* : " *La principale cible de Woody Allen n'est autre que Woody Allen lui-même.* » (p. 178). On peut d'ailleurs se demander si le biographe n'est pas contaminé par l'absurde de tout cela lorsqu'il a recours à « la preuve par le flan au chocolat », tombant lui aussi dans le panneau de la confusion entre fiction et « réalité ». Il a cependant des excuses, devant un tel brouillage.

²⁴ Maurice Yakovar, *Loser Takes All: The Comic Art of Woody Allen*, Roundhouse Publishing (USA, 1991), p. 13.

The tax-form terms establish three perspectives upon psychoanalysis. It is seen first as a vital part of Allen's profession; then from the tax-man's perspective as a diversion; and finally, as a sacred social institution. This ironic view reconciles the believer's faith and the official skepticism.²⁵

Rapporté ainsi, sans les mimiques et sans la voix, et surtout à la troisième personne, le monologue tombe plutôt à plat, prouvant que l'humour allénien est décidément à la première personne. Toutefois, cet exemple nous en livre à la fois le ressort fondamental, l'ironie, et l'une des sources essentielles, la psychanalyse.

Définir l'ironie est par essence complexe, et une analyse de ses variantes alléniennes suffirait à cette thèse. A la fois figure de rhétorique et « humeur » ou disposition, le champ de cette tournure particulière de l'humour est vaste. Nous reviendrons plus tard dans notre étude sur l'ironie en tant qu'attitude et manière d'appréhender et de dire le monde et l'existence : la citation ci-dessus illustre bien comment cette disposition, de même que la rhétorique qu'elle emprunte, permettent d'associer des choses contradictoires dans son discours comme d'ailleurs dans sa manière d'être. Plus étroitement, s'exprimer de manière ironique consiste à dire le contraire de ce que l'on pense, le ton et/ou la nature exagérée, surprenante et « décalée » du propos devant permettre à l'interlocuteur d'en identifier la nature ironique et donc de recevoir le message dans toute sa complexité. Plus étroitement encore, il s'agit d'une figure de style comparable à l'antiphrase. L'ironie se niche dans des *écarts*, entre le pensé et le dit et entre le dit et le perçu, entre l'explicite et l'implicite, et elle repose sur une torsion de la communication. Elle a donc tout à voir avec la réception d'un discours, et constitue le principal outil de ce véritable jeu de dupe qui s'instaure entre « l'ironiste » et son public. Chez Woody Allen, l'ironie règne en maître, dans son propos et dans ce qu'en perçoit l'auditeur ou le spectateur. Il a ainsi fréquemment recours, surtout à ses débuts comme réalisateur, à ce « discours à côté » que constitue la parodie telle que la définit Gérard Genette²⁶, en se livrant d'abord à la « parodie simple » avant de multiplier les pastiches. L'expérience de *What's Up, Tiger Lily* n'est rien d'autre qu'une parodie, le doublage farfelu des images originales offrant un discours décalé, « à côté ». On voit également comment ce recours à la parodie reflète le parcours d'un créateur ayant commencé dans l'ombre, attitude ambiguë cependant car il est parfois difficile de démêler l'admiration de l'apprenti pour les « maîtres » imités de l'irrespect

²⁵ YAKOWAR, p. 13.

²⁶ « ... *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. », Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil (Paris, 1982), p. 20.

moqueur de l'humoriste : c'est l'ironie, sans doute, qui permet de faire passer les deux attitudes à la fois. Le sketch parodiant Antonioni et ses drames de l'incommunicabilité dans *Everything You Always Wanted To Know About Sex*, par exemple, relève de cette forme de parodie que Gérard Genette désigne sous l'appellation de pastiche héroïco-comique, appliquant un style noble à un sujet vulgaire²⁷. Nous parlerons ici d'un style ironique, ou au second degré, dans la mesure où l'intention railleuse est révélée par l'écart existant entre la forme et le sujet. Cependant la forme est là dans sa perfection esthétique, et le discours double permet à la fois de moquer l'esprit de sérieux et/ou le snobisme tout en rendant hommage au « vrai » Antonioni. Allen pratique également, mais de manière plus diffuse, cette autre forme d'écriture au second degré qu'est le travestissement burlesque, soit le traitement d'un sujet noble dans un style vulgaire. C'est ainsi que le jeune héros de *Love and Death* posera à la Mort la question ultime, à savoir s'il y a des filles de l'autre côté, et que Satan offrira une tequila à Harry lorsque ce dernier jouera les Orphée aux Enfers dans *Deconstructing Harry*. Cet usage caractéristique de l'incongruité et du « dégonflage » par le biais du burlesque, au sens rhétorique du terme, joue d'ailleurs comme une signature d'Allen, et un rappel constant que tout cela n'est que comédie et qu'il ne faut pas prendre ce qui est dit et montré au premier degré.

L'ironie est également le matériau principal de la fabrication du personnage que Woody Allen construit en jouant sur l'image que s'en fait le public, dans la mesure où elle constitue le moyen d'articuler, chez celui qui perçoit l'ironie, scepticisme et croyance. Dans les sketches, comme plus tard dans les films, il s'agit de construire un personnage drôlatique, puisque nous sommes dans le domaine de l'humour et de la comédie, mais qui soit dans le même temps, non pas vraisemblable mais *crédible*, suffisamment substantiel pour qu'un auditeur ou un spectateur y croient selon un mode bien particulier. Si cela « marche », l'auditeur conquis dira : « Ce type est incroyable! », la preuve de la réussite étant le rire. Dès lors, le personnage comique fonctionne, et nous y « croyons » suffisamment pour le suivre là où il nous entraîne. C'est là tout le rôle de l'ironie, forme particulière de l'humour qui joue sur la participation du public. Le lecteur, l'auditeur ou le spectateur savent qu'il ne faut pas prendre l'auteur au mot, ou plutôt que si, qu'il faut lui prendre ses mots, mais avec les

²⁷ « Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet* ; inversement, la « parodie » modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel ou d'actualité) : c'est la parodie stricte (*Chapelain décoiffé*) ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*Le Lutrin*). Parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils *conservent* avec le texte ou *restituent* par voie de pastiche. » *Ibid.*, p. 35.

pincettes de la distance. Le personnage allénien est une créature ironique par essence, l'auditeur sait que c'est " juste un personnage ", parfois héros burlesque, parfois satire, parfois caricature, et son plaisir vient de ce qu'il est à la fois dupe et témoin, à la fois conscient et oublieux des artifices de la fiction qui se met en place. Le personnage allénien joue sur cette dialectique qui tient aussi au type auquel il se rattache, le *schlemiehl*, figure majeure de la tradition littéraire juive d'Europe centrale, dont la *persona* allénienne est très proche.

Le mot désigne en yiddish un faible, un maladroit, un de ces malchanceux sur qui le sort paraît s'acharner, de ceux qui « se cassent le nez en tombant sur le dos », une parfaite figure de perdant. Toutefois le *schlemiehl* se débrouille toujours, paradoxalement, pour survivre et s'en tirer plutôt bien, ne serait-ce qu'en mettant les rieurs de son côté, d'abord en les faisant rire de ses malheurs, puis grâce à sa maîtrise du verbe, comme le souligne Rachel Ertel : « La volubilité du schlemiehl noie ses adversaires sous un flot de paroles. Elle ne vise pas simplement à produire un effet comique, elle est une des armes par lesquelles le schlemiehl affronte l'hostilité du monde. Le verbe est un des moyens de désamorcer les coups du sort, de les enfermer dans ses filets, d'appriivoiser l'univers, de le vaincre en le réinterprétant. »²⁸. Ce recours au langage est ce qui distingue le *schlemiehl* du personnage du héros inattendu du conte merveilleux, le petit être chétif et peu engageant qui finit par réussir, comme le Petit Poucet ou le Vaillant Petit Tailleur, prototypes des héros à la Buster Keaton, Harold Lloyd ou Charlie Chaplin. On pense au " Gimpel the fool " de Bernard Malamud, ou à certains traits du Portnoy de Philip Roth ou du Herzog de Saul Bellow. Mais on pense surtout à la logorrhée et à l'humour caractéristiques du personnage allénien tel que le découvrirent les clients de *night-club*, un humour fondé sur l'impuissance et l'ironie, sorte de politesse du désespoir très bien analysée par Judith Stora : « C'est en philosophant, commentant, interprétant que les Juifs vérifiaient quotidiennement l'ambiguïté fondamentale de tous les phénomènes humains, ce qui ne pouvait qu'engendrer une vision ironique du monde. »²⁹ C'est la vision du monde qui fonde l'humour du ghetto, marqué par une tendance au dénigrement de soi, ainsi que par « des changements successifs des aspects du style, par des ruptures sémantico-stylistiques. »³⁰ Woody Allen allait utiliser ces mêmes armes pour composer un personnage de perdant qui remporte le combat en le tournant en dérision. La plupart des textes de *night-club* se présentent comme les confessions, apparemment improvisées, d'un

²⁸ Rachel Ertel, *Le Roman juif américain*, Payot, (Paris, 1980), cité par Gilles Cèbe, *Woody Allen*, Veyrier (Paris, 1981), p. 45.

²⁹ Judith Stora, « Paroles de shlemil (*sic*)... L'humour juif dans la littérature américaine », *Revue française d'Etudes américaines* n°4, octobre 1977, p. 84.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

schlemiehl qui tourne ses failles en autant d'avantages. Cela va devenir l'une des caractéristiques majeures du personnage allénien jusqu'à aujourd'hui. Le personnage des textes de night-club, c'est le « *whiner* » qui sur un ton plaintif vient raconter ses malheurs à un public, et qui fait de ses aveux de faiblesse les armes de son triomphe. Tout est dans la manière de se confesser, et de négocier la distance ironique entre le propos et sa réception par celui à qui il s'adresse. N'oublions pas un autre *schlemiehl*, le héros du *Peter Schlemihl* de l'écrivain romantique allemand Chamisso³¹, personnage errant à la recherche de son ombre perdue. Il y a loin entre les deux figures et les deux cultures, du romantisme allemand à l'humour du *stetzel*, sinon que l'adjectif allemand *schlimm* (mauvais), étymologiquement proche du vocable yiddish comme du patronyme du héros problématique de Chamisso, pèse de tout son poids de dérision dans les deux cas. Quant à la créature allénienne, elle a pour principal matériau l'ironie du jeu entre personne et personnage, car le témoin, le spectateur, le destinataire de cette création est amené à croire que ce qui se cache sous le masque de comédie, sous la *persona*, ne diffère guère de ce qu'il perçoit. De là à penser qu'aucune ombre ne vient doubler le personnage... Ce serait plutôt le contraire, et l'on comprend d'emblée la complexité de la créature. La référence constante à la psychanalyse est à cet égard éclairante, car il est *de notoriété publique* (l'expression donne à penser) que le réalisateur lui-même a été en analyse à l'instar de plusieurs de ses personnages de film. Or la psychanalyse (du moins la psychanalyse à l'américaine³²), dont Woody Allen n'a de cesse d'épuiser les ressources tant analytiques que comiques de film en film, est l'un des instruments les plus utilisés pour construire la *persona* allénienne. Elle est à proprement parler consubstantielle du personnage, dans la mesure où elle est un travail sur la parole, arme du *schlemiehl* et trait éminemment allénien. Comme le dit Françoise Dolto, « la parole, c'est cela la découverte de la

³¹ Adelbert von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl / Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Folio Gallimard, Paris, 1992.

³² Le thérapeute à l'américaine se rapproche du Docteur Fletcher qu'incarne Mia Farrow dans *Zelig*, qui a pour but explicite de « rendre à la société un individu utile et sûr de lui », d'après Julia Kristeva qui, dans le numéro de *Bouillon de culture* accueillant Woody Allen en 1995, souligne la différence entre la psychanalyse telle qu'elle est conçue aux Etats-Unis d'une part et en Europe d'autre part. Alors que les Européens la conçoivent davantage comme un approfondissement, une recherche du soi profond permettant une meilleure connaissance de soi-même, il semblerait que l'on fût beaucoup plus pragmatique outre-Atlantique et que l'on attendît des résultats de l'ordre de la « guérison », conçue comme un retour à la « normalité » et comme la restauration de relations humaines permettant une intégration optimale dans le groupe social. Plusieurs articles ont été consacrés à la place de la psychanalyse dans l'oeuvre de Woody Allen, par *La Revue du Cinéma* dans son numéro 480 (« Psychanalyse et cinéma », mars 1992) ou par Caroline Eliacheff dans le numéro spécial de *Télérama* en 1998 (« La ciné-cure », pp. 82-5) : « Aux Etats-Unis, contrairement à ce qui s'est passé en Europe, ce sont majoritairement les médecins psychiatres qui se sont formés à la psychanalyse. Et cette psychiatrie, teintée de psychanalyse, s'est coulée dans l'idéologie américaine du bonheur individuel au service de la libre entreprise. Elle cherche à adapter, à faire des individus 'utiles'. », Caroline Eliacheff, *Télérama*, 1998, p. 82.

psychanalyse ; la parole, comme médiatrice de tout ce qui se passe en nous de douloureux, à partir du moment où elle peut être dite et écoutée, parlée et assumée. »³³

La psychanalyse est partie prenante du rapport particulier qu'instaure Woody Allen avec ses interlocuteurs, dans la mesure où la cure psychanalytique est aussi une histoire de communication et d'établissement voire de rétablissement de rapports avec le monde, particulièrement pour ce public de la fin du vingtième siècle qui se fait fort de tout « analyser ». Il convient toutefois ici de maintenir une certaine distance, forcément ironique, et de ne pas entendre les monologues de cabaret comme des propos tenus sur le divan. Si la psychanalyse est omniprésente dans la production allénienne, il s'agit le plus souvent de l'image que l'on en a dans le grand public, du phantasme populaire de la cure psychanalytique qui n'a souvent pas grand chose à voir avec la réalité de cette « méthode du tout dire à qui tout écoute »³⁴. La *persona* allénienne, c'est le type même de l'analysant bavard, qui raconte à l'extérieur le déroulement de la cure. Le recours à la psychanalyse va cependant doter le personnage de profondeur dès les monologues humoristiques des débuts en créant une sorte de terrain d'entente entre le « fabricant » du personnage et le public à l'intention duquel il le crée. Car la psychanalyse est bel et bien terrain ou terreau où puiser du matériau à la fois grave et comique, et l'on peut dire que Woody Allen en tire un parti maximal en donnant à la fois à rire et à méditer. Elle est également terrain d'entente dans la mesure où le public a une certaine connaissance de ce qu'est la psychanalyse, ou du moins s'en est fait une image que le discours allénien paraît conforter. Toute l'œuvre de Woody Allen est habitée d'une tension entre hommage et dérision, et la psychanalyse est un des points nodaux de cette dialectique. Certains y verront de la complaisance et de la facilité, une fâcheuse tendance à jouer sur tous les tableaux en mettant les rieurs comme les sérieux de son côté, d'autres un goût du paradoxe et des conciliations impossibles : toujours est-il que la psychanalyse est tout à la fois raillée et

³³ Françoise Dolto, *La Difficulté de vivre*, Vertiges du Nord / Carrère (Paris, 1986), p. 10.

³⁴ Françoise Dolto résume bien cette fausse idée que l'on a de la psychanalyse : « ...la plupart des gens, ainsi que bien des médecins, croient encore que le psychanalyste va faire ceci ou cela, va influencer, va moraliser, va stimuler, raisonner, bref agir par ses paroles comme avec un médicament, par une sorte de suggestion, pour amener le sujet à se conduire « bien ». Or le psychanalyste n'ajoute pas un dire nouveau. Il ne fait que permettre aux forces émotionnelles voilées, au jeu conflictuel, de trouver une issue; il reste au consultant à les diriger lui-même... La psychanalyse est et reste le point d'impact d'un humanisme qui s'éclaire, selon Freud, de la découverte de processus inconscients, agissant à l'insu du sujet et limitant sa liberté. Ces processus inconscients prennent souvent leur force du fait qu'ils s'enracinent dans des processus primordiaux de l'éclosion de la personnalité, elle-même soutenue par la fonction du langage, mode de rapport interhumain axial à l'organisation de la personne humaine. La psychanalyse thérapeutique est une méthode de recherche de vérité individuelle, par-delà les événements, dont la réalité n'a pas d'autre sens pour un sujet que la façon dont il y a été associé et s'en est ressenti modifié. Par la méthode du tout dire à qui tout écoute, le patient en analyse remonte aux fonctions organisantes de son affectivité de petit garçon ou de petite fille. Inachevé physiologiquement à la naissance, l'être humain est en butte aux conflits de son impuissance réelle et de son insatiable désir d'amour et de communication, à travers les pauvres moyens de ses besoins par lesquels, assisté des adultes, il se leurre d'échanger l'amour dans des rencontres corps à corps, pièges du désir. » DOLTO, p. 236

honorée chez Woody Allen, et sa place dans ses productions tant écrites que filmiques pourrait faire l'objet d'une thèse. D'ailleurs si l'on en croit le fichier national, le cinéaste a surtout été étudié dans des thèses de médecine. Soulignons simplement ici à quel point la psychanalyse est une composante essentielle du personnage Woody Allen, conçu pour un public capable à la fois d'en rire et de s'en nourrir pour le comprendre. Le comique de *night club*, et après lui le personnage cinématographique, se présentent à leur « récepteur » à la manière d'Alvy rencontrant Annie dans *Annie Hall* et tâchant de la séduire :

EXTERIOR. STREET--DAY.

(...)

ANNIE (*Overlapping, gesturing*) Hey, well, listen... hey, you wanna come upstairs and, uh... and have a glass of wine and something? Aw, no, I mean... I mean, you don't have to, you're probably late and everything else...

ALVY No, no, that'll be fine. I don't mind. Sure.

ANNIE You sure?

ALVY (*Overlapping*) No, I got time.

ANNIE Okay.

ALVY Sure, I got... I got nothing, uh, nothing till my analyst's appointment.

They move toward Annie's apartment building.

ANNIE Oh, you see an analyst?

ALVY Y-y-yeah, just for fifteen years.

ANNIE Fifteen years?

ALVY Yeah, uh, I'm gonna give him one more year and then I'm goin' to Lourdes³⁵.

ANNIE Fifteen--aw, come on, you're... yeah, really?³⁶

Le personnage blague-t-il ou non? De qui se moque-t-il, de la psychanalyse incapable de le « guérir » ou de lui-même qui en attend des miracles, et qui est un cas apparemment désespéré? N'oublions pas que le personnage d'Alvy est *comedian* de métier, et qu'ici il se montre brillant puisqu'il parvient à faire tout cela en même temps, et plus encore. Il s'agit en fait d'une sorte de parade nuptiale à la Woody Allen, ces propos visent à séduire, et nous voyons Annie passer de l'incrédulité au mode de croyance qu'il cherche à instaurer. Pour elle,

³⁵ Où l'on retrouve la blague citée page 66, assimilant la psychanalyse à une religion, propos à la fois railleur et fondé puisque la cure ne peut fonctionner sans croyance. Au-delà, cette incongruité typique d'Allen démontre à quel point chez lui, en dépit de ses origines hébraïques, toutes les religions, considérées d'un point de vue des plus sceptiques, se confondent pour ne plus former qu'une sorte de réservoir de références reconnues par les destinataires comme autant de signes de la crédulité. Dès lors, on ne s'étonnera plus qu'un personnage présenté explicitement comme juif (le film prêtera même à « Grammy Hall » la vision d'Alvy en rabbin !) se réfère à Lourdes, ni que le dialogue allénien soit très régulièrement ponctué de « Jesus Christ ! ». Ces scènes sont d'ailleurs gorgées d'allusions aux relations conflictuelles entre juifs et chrétiens, et aux interdits alimentaires des premiers : Annie présente Alvy à ses parents à l'occasion d'un repas de Pâques où la pièce de résistance est un jambon préparé pas la fameuse Grammy Hall, dont Annie évoque l'antisémitisme dès sa première conversation avec Alvy. La scène fonctionne d'ailleurs en montage alterné avec une scène de repas chez les parents d'Alvy, Mrs Singer dialoguant avec Mrs Hall pour lui expliquer pourquoi les Singer jeûnent.

³⁶ Woody Allen, *Four Films of Woody Allen: Annie Hall/Interiors/Manhattan/Stardust Memories*, Faber and Faber (London, 1983), p. 38-36.

ce personnage hautement improbable se met à « fonctionner », grâce à l'indéfinissable alchimie des affinités électives. Le spectateur sera-t-il conquis de la même manière? Trouvera-t-il irrésistibles ces quinze années d'analyse ou réagira-t-il à la manière de la mère d'Annie quand cette dernière lui présentera Alvy?

INTERIOR. DINING ROOM.

Alvy and the Halls are eating Easter dinner. The sun is pouring through a big picture window, shining on a large, elegantly laid out table. Alvy sits, at one end, rubbing his nose and chewing, the Halls flanking him on either side: Mr. and Mrs. Hall, Grammy, and Annie's brother, Duane.

(...)

MOM HALL (Lighting a cigarette and turning to Alvy) Ann (sic) tells us that you've been seeing a psychiatrist for fifteen years.

ALVY (Setting down his glass and caughing) Yes. I'm making excellent progress. Pretty soon when I lie down on his couch, I won't have to wear the lobster bib.

Mom Hall reacts by sipping from her glass and frowning. Grammy continues to stare.³⁷

Voilà ce qui s'appelle tomber à plat : l'humoriste fait un four devant un public absolument pas réceptif à sa tournure d'esprit et rencontre une incompréhension totale, alors que nous l'avons vu dans la scène précédente un amphithéâtre d'étudiants de l'ancienne faculté d'Annie l'applaudir à tout rompre. La communication que biaise l'ironie ne « passe » plus dès lors que l'interlocuteur ne perçoit pas la dimension ironique du message. Alvy connaîtra plus tard le même type de déconvenue lorsque, après la rupture, il tentera de séduire une autre jeune femme :

EXTERIOR. NEW YORK CITY--DAY.

People milling about on the sidewalk as Alvy walks out of a store and moves toward the foreground.

ALVY (Into the camera, to the audience) I miss Annie. I made a terrible mistake.

(...) an older woman walks up to Alvy while others walk by. (...)

OLD WOMAN Well, why don't you go out with other women?

ALVY Well, I-I tried, but it's, uh, you know, it's very depressing.

RECENT FLASHBACK--INTERIOR. ALVY'S COUNTRY KITCHEN.

Alvy's arms and legs fill the screen as he slowly gets up from the floor holding up a live lobster. He puts it on a grill tray.

ALVY (Pointing to the lobster) This always happens to me. Quick, g-go get a broom.

His date, a girl wearing short shorts (sic), leans against the sink and lights a cigarette. She makes no move to help.

GIRL DATE (Smoking) What are you making such a big deal about? (As she talks, the lobster drops from the tray to the floor. Alvy jumps away, then gingerly scrapes the tray

³⁷ *Ibid.*, pp. 54-55.

toward the lobster) They're only lobsters³⁸. Look, you're a grown man, you know how to pick up a lobster.

ALVY (*Looking up in stooped-over position*) I'm not myself since I stopped smoking.

GIRL DATE (*Still leaning against the sink, her hand on her hip*) Oh, when'd you quit smoking?

He gets up off the floor with the lobster on the tray.

ALVY Sixteen years ago.

GIRL DATE (*Puzzled*) Whatta you mean?

ALVY (*Mocking*) Mean?

GIRL DATE You stopped smoking sixteen years ago, is that what you said? Oh, I-I don't understand. Are you joking, or what?³⁹

Le séducteur comme le *comedian* se voient mis en échec. Tout simplement, cela ne fonctionne pas, la fille ne « marche » pas et reste imperméable à la séduction paradoxale du *schlemiehl*. Avec Annie, la préparation des homards avait donné lieu à une scène quasi homérique, un moment d'absolue complicité entre deux êtres s'entendant parfaitement, au sens le plus fort, ayant vraiment trouvé le « terrain d'entente » que nous évoquions plus haut. Ici la scène tourne au cauchemar pour l'humoriste : sa nouvelle amie a de bien jolies jambes, mais elle n'est absolument pas réceptive à sa forme d'ironie. Ce n'est pas encore cette fois-ci qu'il trouvera l'âme sœur qui le percevra comme il veut l'être, qui saisira les nuances de ces pseudo aveux de faiblesse visant à gagner la sympathie de l'auditeur. Pour le spectateur conquis, pour l'amateur d'humour allénien, la scène fonctionne, il en perçoit parfaitement les intentions et éprouve des sentiments mêlés de sympathie pour le personnage et d'admiration pour le réalisateur qui réussit ainsi à transformer l'échec d'Alvy en victoire. Le personnage est bien en place et peut séduire au moins ceux de ses interlocuteurs avec qui il trouve un terrain d'entente. Par ailleurs, si la scène improvisée entre Alvy/Woody Allen et Annie/Diane Keaton fonctionne si bien, pour le réalisateur, pour les acteurs, les personnages et les spectateurs, c'est sans doute parce qu'elle constitue un moment de grâce où une authentique intimité affleure. On peut éprouver à la regarder le sentiment que les instances énumérées ci-dessus se rejoignent : peut-être est-ce une légende, mais on dit que la scène fut entièrement improvisée.

A partir de la *persona* qu'il a commencé d'élaborer dans ses monologues, Woody Allen va passer au cinéma pour rapidement rencontrer un succès international, au point que le personnage allénien va devenir un archétype et une référence. Mais le passage d'un mode

³⁸ Le rôle joué par les homards est extrêmement intéressant, Alvy, qui n'a plus rien d'un pratiquant, en mange volontiers, mais éprouve de la panique à manipuler des animaux que sa culture d'origine interdit comme aliments. La scène des homards avec Annie est donc riche de ce feuilletage de références et d'attitudes contradictoires, et Annie est bien la compagne idéale dans la mesure où elle entre dans un jeu dont elle perçoit les règles et l'importance, alors que la seconde jeune femme ne voit que le premier degré : « They're only lobsters ».

³⁹ ALLEN, 1983, pp. 95-96.

d'expression à l'autre ne se fera pas sans difficulté. Comment mettre en oeuvre au cinéma le rapport particulier au public qu'avait développé le *comedian* et auteur Woody Allen autrement que dans des rôles de second plan où l'on exploite la figure comique de l'acteur tout en utilisant sa tournure d'esprit originale dans l'écriture des scénarios, comme on le fit pour *What's New, Pussycat?* En d'autres termes, comment faire des films qui soient des « Woody Allen » ? Dans son premier opus en tant que réalisateur, *Take The Money And Run* (1969), Allen essaie de transposer les situations absurdes de ses monologues, et de mettre en images ce que l'on désignerait en anglais sous le terme de « *conceits* ». C'est ainsi qu'on voit son personnage s'efforcer de suivre une fanfare en marche en jouant du violoncelle ou être condamné à passer quelque temps enfermé au mitard avec un placier en assurances. Le premier gag fonctionne relativement bien, mais pour le second, l'image redondante alourdit et finalement détruit l'effet humoristique d'une saillie qui devait faire s'esclaffer le public de *night-club*. *Take The Money And Run* est un film très drôle qui contient en germes bien des caractéristiques du cinéma de Woody Allen, mais s'il a une importance capitale dans la mesure où il inaugure le personnage filmique allénien à part entière, la synthèse entre le *comedian*, l'acteur et le personnage ne s'y réalise qu'imparfaitement. Chaque nouveau film est reçu dans le contexte des œuvres et des apparitions antérieures de l'auteur/acteur. Le cas des premiers spectateurs de *Take the Money and Run* a ceci de particulier qu'ils ne bénéficient que partiellement de cet avantage. La plupart connaissaient sans doute déjà « Woody Allen » le *comedian* et l'acteur, du moins aux Etats-Unis, mais pas encore le réalisateur. Les premières réactions à cette facette de l'instance Woody Allen furent d'ailleurs loin d'être toutes favorables. De fait, on peut considérer les films qui ont précédé *Annie Hall* comme des tâtonnements et des expériences pour faire de cette sorte de silhouette qui dit « je » dans les monologues un personnage de cinéma à part entière, dont nous tâchons ici d'établir les traits caractéristiques. Mais qu'est-ce que cela, un personnage de cinéma ? A la suite de Marc Vernet, nous pouvons dire que le personnage a été plutôt mal servi par la critique et les écrits sur le cinéma, en dehors de travaux typologiques étudiant les aspects sociologico-psychologico-historiques de la « femme fatale » ou du « gangster ». Notre approche est ici différente, en ce qu'elle relève de ce qui se passe entre film et spectateur : au-delà du phénomène dit d'*identification*, comment un personnage en vient-il à être accepté et reconnu par les spectateurs, comment entre-t-il dans la constellation des « personnages à part entière » ? Dans le cas de Woody Allen, contrairement à Chaplin qui s'efface derrière « Charlot », ce n'est pas une question de simple état civil, de nom du personnage. Au début de sa carrière cinématographique, Allen a peut-être été brièvement tenté par ce moyen d'imposer

un personnage, puisqu'il porte le doux nom de « Victor Shakopolous » dans *What's New Pussycat ?* et dans l'un des sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex...* Mais il a vite (et heureusement!) renoncé à cette identité de clown, et mis à part les cas où le nom du personnage incarné par Woody Allen figure dans le titre, comme dans *Deconstructing Harry*, nous mettons au défi la grande majorité des spectateurs de se rappeler l'identité du protagoniste de *Manhattan* ou, plus près de nous, de *Mighty Aphrodite*. Non, dans la plupart des cas, le nom qui viendra à l'esprit du spectateur sera « Woody Allen », ou au mieux, « le personnage que joue Woody Allen ». L'identité qui est construite est donc extrêmement complexe, en particulier dans la mesure où cette construction résulte des efforts conjugués de son créateur (qui cumule ici les rôles d'auteur et d'acteur) et du spectateur. Ce n'est pas par hasard si la plupart des fictions des premiers films de Woody Allen sont des biographies. Plus tard, *Zelig* va représenter l'épitomé de cette construction, tout en opérant d'ailleurs une déconstruction subtile. Woody Allen acteur serait d'une certaine manière « l'anti-Zelig », parfaitement reconnaissable d'un avatar allénien à l'autre. En tout cas c'est l'un de ses noms de personnages que l'on n'oublie pas! *Zelig* n'est pas à proprement parler un personnage filmique dans la mesure où le principe voudrait que l'acteur disparaisse et que l'on ne se rende plus compte qu'il s'agit d'un rôle : il n'est pas grimé en chinois, il le devient. Cependant le concept est ironiquement doublé à l'image par le fait que nous reconnaissons parfaitement Allen à chaque fois. Le « jeu » (attention, pas le jeu outré du cabotin, mais bien cette articulation extrêmement subtile entre acteur connu et personnage qui fait que le spectateur tire son plaisir de voir à quel point « il joue bien ») est censé disparaître et dès lors, la créature n'est plus seulement une affaire de théâtre, mais un hybride cinématographique s'apparentant à un effet spécial, sans que nous soyons leurrés pour autant. Il s'agit donc bien toujours de « Woody Allen », personnage qui s'apparente à un mélange instable entre éléments permanents dont le spectateur le dote à chaque fois, et traits spécifiques à chaque nouveau film. Chaque spectateur ne réagira pas de la même manière et n'effectuera pas le même travail, selon qu'il est un habitué des films d'Allen ou non. L'habitué comparera avec les autres avatars qu'il connaît du personnage. Toutefois le novice a peu de chance d'être totalement dépourvu de savoir sur « Woody Allen », dont il connaît probablement la *persona* publique, contrairement à d'autres acteurs ou réalisateurs plus discrets.

Le personnage allénien des premiers films, de *Bananas* à *Love and Death*, s'inscrit dans la tradition comique des personnages à la Charlot ou à la Groucho Marx, avec toutefois les caractéristiques du *schlemiehl* allénien. Ce sont bien la même silhouette, le même visage, les mêmes lunettes qui traversent l'espace et le temps, ainsi que les genres filmiques,

l'incongruité et les anachronismes n'étant pas les moindres ressorts de son comique particulier. Les tribulations de Fielding Mellish, le héros de *Bananas* (1971), vont faire voyager la créature allénienne dans l'espace en l'entraînant dans une république bananière en pleine révolution. Les différents sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex...* (1972) vont en faire le protagoniste de plusieurs courts métrages parodiant genres et styles, des films de « l'incommunicabilité » à la manière d'Antonioni, en italien dans le texte, dans « Why do some women have trouble reaching an orgasm? », à la science fiction de série B dans « Are the findings of doctors and clinics who do sexual research and experiments accurate? ». « Woody Allen » va également passer de l'enfance à l'âge adulte dans *Take the Money and Run* et dans *Love and Death*, les « enfants » se présentant comme autant de Woody Allen en miniature, mais ces deux films qui encadrent chronologiquement la série des premiers films comiques apportent des éléments originaux en adoptant une forme biographique. Les personnages d'enfants, nous le verrons au troisième chapitre, constituent une particularité du cinéma d'Allen : a-t-on jamais vu Charlot ou Groucho enfants? Autre forme de voyage dans le temps : on retrouve le petit rouquin, avec toujours les mêmes lunettes à monture noire, à différentes époques, en fou médiéval dans un des sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* comme en soldat de l'armée russe à l'époque napoléonienne dans *Love and Death*. Le personnage va même se retrouver dans le « futur » dans le quatrième film du réalisateur, *Sleeper* (1973). Nous avons choisi de nous arrêter sur sa première scène, où l'on assiste à une résurrection du personnage qui fournit une bonne illustration à notre propos.

Le film, dont le titre avait été traduit en français *Woody et les robots* au grand dam de son auteur, est peu connu aujourd'hui, ce qui est dommage car c'est sans doute celui où Woody Allen est le plus dans une perspective de recherche, négociant avec ses spectateurs ce qui fait l'essentiel de son personnage de comique de cinéma. Il s'y risque davantage que dans tous ses autres films dans le burlesque et le comique visuel, osant se confronter à ses grands ancêtres américains comme Chaplin, Keaton ou Harold Lloyd, pour, semble-t-il, en arriver à la conclusion que même s'il démontre un talent parfaitement honorable dans ces domaines, son génie n'est pas là. Toutefois le film peut se voir comme la parfaite consolidation du personnage, et peut être même sa « glaciation » : effectivement, la première scène consiste en la réanimation d'un homme « cryogénisé » bien des années auparavant. On y voit d'ailleurs des gros plans du visage d'un Woody Allen comateux, baveux à souhait, aussi terrifiants de laideur que ceux de *Stardust Memories*, des années plus tard, ainsi que de longues secondes de démarche titubante difficilement supportables. Et si la caricature, déjà, du personnage était

un avertissement, une mise en garde contre les dangers de le figer trop et de ne plus surprendre un public qui en redemande au risque de se lasser? Il est intéressant de constater qu'après le succès de ce que l'on peut appeler les premiers films comiques, Woody Allen nous montre son personnage d'abord momifié, puis transformé en robot, et aux prises avec toutes sortes d'objets, comme s'il était désormais trop codifié. Son apparition dans la première scène est savamment orchestrée, on voit s'agiter des scientifiques en blouse blanche autour d'un caisson d'où l'on extrait un corps emballé d'aluminium comme un vulgaire poulet congelé, un objet à qui on va redonner vie : n'est-ce pas là effectivement ce qui arrive à tout personnage, la durée d'un film? Le spectateur se doute bien qui se cache sous ce linceul à la fois futuriste et dérisoire : d'ailleurs il en a rapidement la confirmation puisque quand la caméra s'approche du visage de la « momie », il devine la forme anguleuse d'une paire de lunettes à travers l'aluminium. Le visage que les « scientifiques » du futur lui dévoilent ensuite est bien celui qu'il attendait, et c'est à la naissance ou plutôt à la renaissance d'un personnage qu'il assiste, personnage qui traverse les siècles de même que les âges ou les lieux, sans changer d'un iota. Il n'y a pas eu de métamorphose dans ce cocon, et l'on peut voir le protagoniste de *Sleeper* comme une sorte de métaphore du personnage comique récurrent, certes efficace, mais réduit à la caricature en quelques films. D'ailleurs *Sleeper* abonde en scènes où le personnage allénien est ridiculisé ou ravalé à l'état d'objet. Le personnage comique des premiers films revit, tel Lazare, mais ne commencerait-il pas lui aussi à « sentir »⁴⁰ le déjà-vu? *Sleeper* ne connut pas le succès des films précédents, sans toutefois être un échec, et on peut le considérer comme une sorte d'apothéose du personnage comique « première manière » plutôt que comme son chant du cygne, puisque la plupart de ses caractéristiques ne vont pas disparaître dans les films ultérieurs.

L'une de ces caractéristiques est le rôle important des aspects biographiques dans la plupart des films de Woody Allen jusqu'à aujourd'hui. *Sleeper* ne fait pas exception à cette règle biographique, puisque l'un des savants prend bien soin de lire la fiche d'identité du personnage que l'on s'active à ranimer :

Plan 20 de la première séquence du film. Une sorte de salle d'opération. Des « scientifiques » en blouse blanche et des techniciens s'activent autour d'un corps qu'ils viennent de retirer d'un caisson de cryogénéisation. Un barbu en blouse blanche se tourne vers un autre « savant » et lui demande:

Personnage 1 Do we have any information of him?

⁴⁰ « Jésus dit alors : 'Enlevez cette pierre.' Marthe, la sœur du défunt, lui dit : 'Seigneur, il doit déjà sentir... Il y a en effet quatre jours...' » Jean, 11, 39. (*Traduction oecuménique de la Bible*, Alliance biblique universelle - Le Cerf (Paris, 1992), p. 1572.)

Personnage 2 Just the usual data card inside the capsule and the personal artefacts. The subject was 35 years old at time of initial cryogenic immersion. His name—Miles Monroe. Under occupation it says he was part-owner of the “Happy Carrot Health Food Restaurant” on Bleeker Street, Greenwich Village—wherever it was. Also a clarinet player with something called “The Ragtime Rascals”.

Personnage 1 Was the immersion voluntary?

Personnage 2 According to this, the subject entered the hospital for routine exploration of minor peptic ulcer and complications set in. He should never regain consciousness.

Dans la perspective évoquée plus haut, on pourrait d’ailleurs se demander s’il ne faudrait pas entendre l’auxiliaire modal « *should* » avec pour valeur : « il ne faudrait jamais le réanimer », le personnage ayant fait son temps...

Après *Sleeper*, sorte de démonstration par le burlesque de ce que n’est pas « Woody Allen » (ni Charlot, ni Groucho), on va retrouver, apparemment, les mêmes délicieux anachronismes dans *Love and Death* que dans certains sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex*. Pourtant *Love and Death* marque un tournant dans la filmographie. L’un des signes en est l’importance grandissante que prend la compagne qu’il s’était donnée dans *Sleeper*, et qu’incarne Diane Keaton. Sa complice dans ce dernier film, elle va ici se hausser au statut de partenaire dans le crime, fomentant avec lui l’assassinat de Napoléon, et de compagne à part entière lui permettant de doter son personnage d’un avenir familial, si absurde soit-il : le couple adopte l’idiot du village. Elle atteint progressivement la position d’alter ego puisqu’elle a même droit à quelques scènes desquelles Boris Grouchenko est absent, ce qui annonce la grande métamorphose stylistique et thématique de *Annie Hall*. Les saillies du personnage allénien ne restent plus sans réponse, elles sont adressées maintenant à une autre créature filmique capable de lui donner brillamment la réplique, comme dans le premier duo entre Boris et Sonia qui paraît reprendre le fil du dialogue final de *Sleeper*. Dans la scène dite « du grenier » de *Love and Death*, on les voit tenir des propos pseudo philosophiques d’autant plus irrésistibles qu’ils sont parfaitement absurdes, mais surtout Sonia tire son épingle du jeu au point de paraître mener le débat. Le cinéaste démiurge aurait-il procuré une Eve à son Adam⁴¹ pour en faire une créature plus complète ou du moins plus complexe?

⁴¹ *Genèse*, 2, 18 : « Il n’est pas bon pour l’homme d’être seul. Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée... », *Traduction Œcuménique de la Bible*, p. 25. D’après la théologienne France Quéré, le texte hébreu dit *ezer kenegdo*, ce qui a été traduit ailleurs par « aide assortie », mais qui signifie plus exactement une aide en face ou une aide contre : « Eve est invitée à n’être ni la servante ni l’ennemie de l’homme. Elle sera l’autre voie de la pensée, celle qui ajoute, suggère, corrige, récuse, inquiète, interdit à l’être solitaire de se figer dans ses certitudes hâtives ou de se glisser sans résistance dans son délire. Pour penser juste, il faut cette polyphonie. La raison d’un autre, qui sait dire oui ou non, et délibère entre le oui et le non. » France Quéré, *Le sel et le vent*, Bayard Editions 1995, p.245.

I'm small enough and ugly enough to succeed on my own.

Annie Hall démontrera que la métamorphose s'est accomplie. Mais avant cela, le personnage est passé par un autre type d'épreuve dans *Play It Again, Sam*, film qui tient une place à part dans la filmographie dans la mesure où il n'a pas été réalisé par Woody Allen⁴². La pièce qu'il avait écrite connut un grand succès dramatique en 1969, soit l'année de réalisation de *Take the Money and Run*, avec dans les rôles principaux Woody Allen, Diane Keaton et Tony Roberts. L'adaptation de Herbert Ross, reprenant la distribution originale, sortit sur les écrans en 1972, l'année de *Everything You Always Wanted To Know About Sex...*⁴³ Nous sommes donc bien au cœur des années de formation du cinéaste et de l'acteur comme du personnage avec lequel ils se confondent. Le travail en parallèle sur le premier film et la pièce montre à quel point l'année 1969 fut marquée par une véritable « déclaration d'indépendance » d'un artiste dramatique à la large palette⁴⁴. La pièce permit à Allen de monter sur scène selon d'autres modalités que les *routines* du comique de cabaret, et donc de se mettre à l'épreuve comme comédien, face à un public de théâtre. On peut supposer que son absence derrière la caméra fut aussi l'occasion de se concentrer sur le jeu de l'acteur, ainsi que sur le type de personnage filmique qu'il cherchait à incarner. Le sujet s'y prête parfaitement, puisque le protagoniste, Allan Felix, critique de cinéma et cinéphile de son état, souffre d'un trouble particulier de la personnalité qui le pousse à s'identifier à la *persona* cinématographique de l'acteur Humphrey Bogart, archétype du dur romantique des films noirs des années quarante. Le comique naît ici des tentatives, bien sûr vouées à l'échec, du personnage allénien cherchant à s'ajuster à un modèle aux antipodes de son caractère dramatique, et qui surent séduire Gérard Genette lui-même :

⁴² Ce dernier a confié à Stig Björkman n'avoir eu aucune envie, ni d'être le metteur en scène de la pièce à Broadway, ni le réalisateur du film, souhaitant plutôt réaliser des scénarios originaux. Une fois la pièce écrite, il aurait sans doute vécu comme un doublon de devoir connaître les affres de la création à partir d'un travail pour lui achevé : « Il y a des années, Tennessee Williams a déclaré que, quand un écrivain termine quelque chose, il le transcende par là même, et qu'il est lamentable de le forcer à s'y replonger pour monter la pièce. » (Allen, 2002, p. 58) Par ailleurs, au moment de la vente des droits cinématographiques, il ne pensait pas reprendre le rôle dans la mesure où il n'était pas assez connu. Les producteurs n'ont décidé de ne courir le risque que quand ses films lui eurent valu une certaine réputation. Il est certain toutefois que le thème de la pièce est bien la recherche d'une personnalité par un personnage si incertain et confus qu'il a besoin d'emprunter la *persona* d'un autre pour communiquer avec autrui, et en particulier pour séduire.

⁴³ « His second successful Broadway play as a writer—it enjoyed 453 performances between February 12, 1969, and March 14, 1970—*Play It Again, Sam* enabled Allen to develop his acting skills before a live audience. », SCHWARTZ, p. 200.

⁴⁴ « As soon as he had finished his work on *Casino Royale* in 1967, Woody Allen started working on two new projects, both of which were released in 1969: a movie over which he had complete control as a writer, director, and actor, and another play, this time starring himself. », WERNBLAD, p. 32.

... je ne m'excuse pas d'évoquer ce chef-d'œuvre après ceux de Cervantes et de Marivaux. Pour avoir quelque idée de l'art parodique à son sommet, il faut avoir vu et entendu Woody Allen répéter à Diane Keaton éberluée, avec l'accent qui convient, cet énoncé bogartien, Sésame supposé de la séduction *hard boiled* (je cite de mémoire) : *I've sheen a lot of damesh 'in my life, shweetheart, but you are really shomeshing shpeshal.*⁴⁵

Il faut effectivement voir Woody Allen ponctuer les deux derniers mots de cette phrase soufflée par son mentor et *doppelgänger*, fantôme de Bogart, de hochements de tête emphatiques. La pièce et le film relatent comment le protagoniste parvient enfin à s'accomplir en se détachant de son modèle tout en gardant de lui ce qui lui permet effectivement de construire une personnalité qui lui soit propre. Ils se lisent et se regardent comme des métaphores du travail d'Allen, qu'il s'agisse de son évolution de cinéaste ou de celle de son personnage, puisqu'ils envisagent la question de l'imitation sous tous les angles.

Dès sa première apparition⁴⁶, Allan Felix se conforme aux dénnotations et connotations de son prénom et de son nom. Allen joue lui-même le rôle d'Allan, serait-ce lui à une lettre près ? Etre soi-même et un autre : une bonne part de la problématique du personnage allénien est contenue dans ce petit écart. La béatitude qui se lit sur le visage du personnage dès qu'il apparaît à l'image ne dément pas son patronyme, Felix. Eperdu, il s'abîme dans son admiration pour la dernière séquence du film *Casablanca*⁴⁷, dont les images rapetissées et dédoublées se reflètent dans les désormais fameuses lunettes. Voici un film qui s'affirme d'entrée de jeu comme paradoxal, puisqu'il choisit de commencer par une fin et que la première scène montre aux spectateurs du film de Woody Allen le personnage que celui-ci incarne engagé dans une situation qu'eux vivront d'ici une heure et demi, soit l'adieu au film et le retour à leur réalité. Nous reviendrons au dernier chapitre sur ce que cette scène nous dit de la relation entre film et spectateur, nous concentrant ici sur son apport dans la construction du personnage allénien.

Ce n'est qu'après quelques plans de *Casablanca* que le visage de « Woody Allen » s'inscrit en gros plan, occupant un grand tiers droit de l'image : le personnage est d'entrée de jeu identifié comme un spectateur des images que nous venons de voir, permettant également à l'observateur de reconnaître ces dernières comme une citation. Peter J. Bailey soutient que *Casablanca* « vampirise » plus ou moins *Play It Again, Sam*⁴⁸, et le fait que les images du

⁴⁵ GENETTE, 1985, p. 217.

⁴⁶ Voir le script de la scène en tome II, annexe 3, pp. 14-19.

⁴⁷ Michael Curtiz, *Casablanca*, Warner Bros, 1942.

⁴⁸ « ... whenever (the spectator) thinks of *Play It Again, Sam*, he'll never completely shake the uneasy impression that *Casablanca* had somehow displaced Allen's movie: that Michael Curtiz's film had

premier film précèdent chronologiquement celles du second conforte cette position. Il nous semble à la vision de la première séquence que l'on peut considérer, à l'inverse, que *Play It Again, Sam* s'approprie le premier film comme sous-texte explicite, et s'affirme comme film à part entière. Il s'affirme même comme « produit » essentiellement allénien en dépit de l'absence de Woody Allen derrière la caméra, puisque dans l'alternance des plans du premier et du second film, c'est systématiquement ceux du second qui inscrivent en couleur⁴⁹ ces « titres de propriété » du film que constituent les indications écrites du générique. « Paramount Pictures presents » sur deux lignes en bas à gauche lors de la première apparition du visage du personnage, reconnu instantanément : c'est bien « un Woody Allen » que l'on nous présente, nous ne sommes pas en train de regarder la nième rediffusion de *Casablanca*. Mais alors, pourquoi mettre ainsi en vedette le « vieux film » de Michael Curtiz, quel rapport y a-t-il entre celui-ci et l'acteur « rigolo » de *What's New, Pussycat ?* et *Casino Royale*, par la suite réalisateur et acteur comique de *Take the Money and Run* et *Bananas*⁵⁰? La confrontation en parallèle de deux univers que tout semble opposer constitue le générique d'un film qui se revendique dès l'abord comme hybride. En français, ce moment particulier d'entrée dans le film qui se nomme générique est censé renseigner les destinataires du film sur le « genre », au sens très large, soit sur la « nature » de ce qu'ils vont voir. Ici le contraste est très marqué entre les premières images issues d'un film dont la plupart des spectateurs connaissent la « nature », disons, drame romantique, et celles qui leur font voir le visage d'un acteur dont ils connaissent la « nature » comique, dans le rôle d'un spectateur de *Casablanca*. Ce dernier n'étant en rien un film comique, la disproportion saute aux yeux dès ces premières images, l'incongruité qui constitue la base de la comédie allénienne fonctionnant à plein. C'est bien la confrontation en parallèle de deux univers opposés qui constitue cette séquence générique introduisant un personnage original qui ne craint pas de se frotter aux grands pour s'affirmer, ne serait-ce que par défaut. N'oublions pas qu'en anglais cette fois, cette séquence s'appelle *credits*, dans la mesure où elle donne à lire, en autres indications, le nom ou la raison sociale de ceux à qui et de ce à quoi on « doit » le film.

overwhelmed—even usurped—Allen's. », Peter J. Bailey, *The Reluctant Film Art of Woody Allen*, University Press of Kentucky (Lexington, 2001), p. 20.

⁴⁹ Et pas en blanc sur noir, pas encore, mais qui sait si ce qui deviendra le canon du générique allénien n'est pas une réminiscence, ou du moins un hommage à la sobriété des classiques du cinéma ainsi rappelés avant que l'on entre dans le « corps » du film ?

⁵⁰ Nous nous plaçons ici dans la perspective du spectateur de cinéma de 1972 qui n'a pas vu la pièce, et qui connaît surtout Woody Allen à travers ses premiers films, ce qui était le cas du public français, par exemple. Les quinquagénaires se rappelleront comme nous considérons alors *Play It Again, Sam* comme un « Woody Allen » au même titre que *Take the Money and Run*, assimilation favorisée par le choix pour sa distribution d'un titre en français (*Tombe les filles et tais-toi*) faisant écho à celui du film précédent (*Prends l'oseille et tire-toi*).

Lorsque comme ici (antérieurement à ce qui deviendra le « canon » allénien), ces indications viennent s'inscrire sur les premiers plans du film, et plus précisément après quelques plans initiaux⁵¹, les images deviennent elles-mêmes des *credits*. En d'autres termes, c'est à *Casablanca*, et au regard que le personnage de la séquence du générique porte sur ce film source, que nous devons *Play It Again, Sam*, comme le signifie l'apparition du texte des *credits* concomitante de celle du visage de l'acteur⁵². Quant à nous, c'est en partie à ce film particulier que nous devons la *persona* paradoxale de « Woody Allen » qui se constitue là devant nos yeux, et nos allers et retours entre les deux films et les deux « héros » participent à cette construction.

Même si le film commence par *Casablanca*, qui peut être considéré comme source et modèle, il nous semble exagéré de penser qu'il vampirise *Play It Again, Sam*, qui, dès lors, tiendrait plus de la variation ou du pastiche⁵³ que du film original, alors que justement il a pour thème l'évolution d'un personnage parvenant à se détacher d'un modèle trop prégnant. Par ailleurs, le fait que pour beaucoup de gens, la fausse citation du titre soit désormais considérée comme exacte n'est-elle pas également un signe de cette appropriation ? Nous sommes à l'orée des années soixante-dix, et l'on voit de plus en plus l'humour s'appuyer sur le second degré, et les créateurs comme leur public devenir de plus en plus conscients de ce qui s'appelle l'intertextualité, au point que Allen va en faire un des ingrédients de son comique. Il nous semble que ce titre « lance » la mode de la citation, dont la publicité et l'air du temps, à l'âge de la communication, va faire ses choux gras. Il faut à nouveau prêter l'oreille aux propos de Rick et Ilse, que désormais nous avons tendance à entendre à travers le prisme de la version allénienne. Une comparaison entre la première et la dernière séquence⁵⁴ nous permettra de mesurer l'évolution du personnage, et en particulier de son rapport à

⁵¹ Les années soixante-dix virent se développer la vogue des séquences « pré génériques », pouvant durer parfois plusieurs minutes, sortes d'ouvertures du film plongeant le spectateur dans l'expectative. On peut par ailleurs se demander si ce ne serait pas dû à l'influence des séries télévisées qui faisaient alors, déjà, florès aux Etats-Unis. Cependant, la fonction et surtout les effets en sont fort différents d'un média à l'autre. Dans le cas d'une série télévisée, la séquence pré générique fait que l'on ne ressent pas de rupture dans le flot continu des images. On glisse d'un programme à l'autre, sans brusquerie, et les images visent à accrocher aussi bien le néophyte intrigué qui en cas de « bornage » trop brutal risquerait de choisir de ne pas regarder quelque chose d'inaccoutumé, que l'amateur qui lit en une fraction de secondes les signes de reconnaissance d'un programme apprécié, qui d'ailleurs commence le plus souvent par les mots, « *Previously in...* », suivis du titre de la série. Il est à noter que les films de Woody Allen datant du début des années soixante-dix ne craignent pas de suivre cette mode-là, signe que le réalisateur est « bien de son temps ».

⁵² D'abord, juste après que Bogart a commencé sa fameuse tirade (« *Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon...* »), le dialogue de *Casablanca* continuant sur la bande-son, s'inscrivent à gauche les mots « *Paramount Pictures Presents* ». Puis c'est au tour de « *Play It Again Sam* », quand le film revient au visage du personnage, juste après le célèbre envoi de Bogart : « *Here's looking at you, kid !* »

⁵³ Ou même, dans le cas de la scène finale, de la « parodie vraie » pour reprendre les définitions de G. Genette, puisque Allen va répéter exactement le dialogue de la scène finale de *Casablanca*.

⁵⁴ Voir tome II, annexe 3, pp. 19-23.

Casablanca et à la *persona* de Bogart : ne s'agit-il pas ici de construire une version postmoderne du personnage filmique, qui nous laisse voir de quel fil est cousu son costume ?

La première scène est construite autour d'un montage alterné de plans des deux films, tandis qu'une petite partie de la fin de *Casablanca*, soit la supplique que Rick adresse à Ilsa pour la pousser à partir avec son époux légitime, est simplement citée à la fin de *Play It Again, Sam*. Le récit arrive à un stade tel que le personnage se voit en situation de reprendre pour un instant le rôle de Bogart, de manière parfaitement intégrée au film de Herbert Ross. Dans la séquence d'ouverture, on voit bouger les lèvres du protagoniste qui récite le dialogue de *Casablanca* en même temps que Bogart le délivre, nous offrant ainsi une représentation du phénomène dit d'identification. Pendant la durée de la projection du film de Michael Curtiz, le personnage incarné par Woody Allen devient virtuellement Bogart, ou plus exactement cette créature hybride qu'est un personnage de cinéma, que constitue à la fois la diégèse d'un film en particulier (ici, Rick, et Allan Felix) et la *persona* de l'acteur qui l'interprète, dès lors que celui-ci bénéficie d'une certaine notoriété. Il est intéressant de constater que c'est l'année même où Allen fait ses premières armes de réalisateur pour un film qui prend la forme d'une biographie d'un personnage capable d'une certaine évolution, qu'il joue dans le film d'un autre le rôle d'une sorte de super spectateur⁵⁵ qui finit par prendre l'initiative, même si c'est au moyen de mots empruntés. Le spectateur, aux premières images, reconnaît « Woody Allen » aussi facilement qu'il a reconnu *Casablanca* et s'il s'interroge, c'est sur le lien entre les deux. Il identifie pourtant très rapidement cette nouvelle incarnation à celle d'un être atteint de cinéphilie aiguë, ce que les anglophones nomment un *film buff*, ne serait-ce qu'à sa mine de ravi, et surtout à cette connaissance par cœur qu'il a du dialogue qu'il articule avec une exactitude maniaque, allant jusqu'à mimer les (faux) airs nonchalants de l'acteur/héros Bogart/Rick. Ce qui définit d'emblée cette nouvelle incarnation allénienne que l'on peut considérer, au vu de sa place dans la chronologie des films, comme aussi fondatrice que celle de *Take the Money and Run*, c'est son amour du cinéma, ou du moins d'un certain cinéma américain qui nous semble représenter le meilleur équivalent filmique du romantisme, soit des films s'articulant essentiellement sur une figure héroïque incarnée par un acteur mythique. Nous apprendrons un peu plus tard que cet homme souriant béatement tandis que nous parviennent les derniers mots de *Casablanca*⁵⁶, puis les accords de *La Marseillaise*, se nomme

⁵⁵ Si sa femme le quitte, c'est comme elle l'en accuse elle-même parce qu'il n'est jamais qu'un observateur, « *a watcher* », avec qui l'on s'ennuie parce que l'on ne fait rien d'autre que voir film sur film.

⁵⁶ «You know, Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship» : aujourd'hui, on peut ajouter une nouvelle couche au feuilletage des références, depuis que l'un des personnages de *Chat noir, chat blanc* d'Emir Kusturica, sorte de roi gitan sans couronne qui noue et dénoue les destins, communique lui aussi au culte de

Allan *Felix* et qu'il a pour profession « d'écrire sur le cinéma », mais son apparition à l'écran ne joue guère en faveur de sa crédibilité en tant que critique, tant son mode de consommation du film est montré avec ironie. La première image que nous ayons de lui n'a rien de flatteur, le visage bien connu affiche ici une admiration éperdue proche de l'hébétude, le masque de clown triste de l'acteur se prêtant bien à la représentation de la stupeur. En d'autres termes, le spectateur de *Play It Again, Sam* est invité à prendre d'autant plus de distance que le personnage dont il est amené à sourire est abîmé dans la contemplation sidérée. Cette distance se mesure sans doute à l'aune de l'écart qu'il y a entre l'archétype de la masculinité américaine que représente Bogart/Rick et la *persona* comique que Woody Allen a développée depuis le début de sa carrière. L'image souligne l'humour du rapprochement, au point de faire luire dans la salle des lumières rougeâtres qui enflamment la (déjà rare) chevelure de celui qui fut surnommé « Red » : on l'aura compris, il s'agit ici de faire la connaissance d'un petit rouquin à lunettes qui se prend pour Rick/Humphrey Bogart.

Il apparaît à la lumière des premiers films qu'Allen emprunte deux directions complémentaires pour construire sa *persona* de cinéma : d'une part, la forme biographique, comme dans *Take the Money and Run*, qu'il remettra en vedette dans *Love and Death* puis dans *Annie Hall* sans l'avoir jamais tout à fait abandonnée, comme en témoigne *Bananas*, et d'autre part ce que nous nommerons l'imitation, selon des modalités allant du pastiche admiratif à la caricature grinçante. Ce n'est pas un hasard si dans *Palimpsestes*, qui a pour sous-titre « La littérature au second degré », Gérard Genette prend *Play It Again, Sam* comme exemple de ce qu'il appelle un « hypertexte », soit un texte écrit à partir d'un premier texte source et modèle. Le parodiant à notre tour, nous pourrions dire qu'Allan Felix constitue en quelque sorte un « hyperpersonnage » de Rick, ou plus exactement, si l'on considère maintenant le film dans son entier, de la *persona* filmique de Humphrey Bogart, ou « personnage bogartien ». Le paradoxe, c'est que ce film dans lequel le personnage s'efforce de calquer son comportement sur « Bogart » va participer a contrario à l'élaboration du cliché allénien le plus caricatural, soit le *schlemiehl* absolu, accumulant les gaffes, incapable de séduire même les filles faciles, et tout cela pour la bonne raison qu'il s'est justement choisi un modèle auquel il n'a pas la moindre chance de ressembler.

Casablanca et se repasse sans cesse la séquence finale en récitant le dialogue, qu'il cite chaque fois qu'il veut signifier l'importance qu'a pour lui l'amitié. Au-delà de l'hommage renforcé à un « modèle », tant pour les cinéastes/cinéphiles que pour les héros/stars, le rapprochement est aussi incongru, et aussi efficace dans la comédie, que chez Allen. (Emir Kutsurica, *Crna macka, beli macor / Chat noir, chat blanc*, Bayerischer Rundfunk et al., 1998.)

Peter J. Bailey soutient, à propos du premier baiser qu'échangent Allan et Linda, doublé d'un plan de baiser entre Rick et Ilse, que ces derniers « font ça mieux »⁵⁷, que le baiser « allénien » est maladroit, en ce qu'il est trop « en bouche »⁵⁸, ce qui place le personnage allénien et le film tout entier dans une situation d'infériorité par rapport à son modèle. Notre sentiment est qu'on peut aussi y voir une allusion malicieuse à la perfection des baisers hollywoodiens, cette apothéose du faux-semblant à mille lieux des baisers profonds que les amants de cinéma ont été autorisés à échanger à partir des années soixante-dix, quand ce que l'on appelait la libération sexuelle sonna le glas du Code de Production hollywoodien. Le romantisme chez Allen ne cache pas les aspects les plus charnels de la relation amoureuse, et cette histoire de « bouche » nous rappelle l'irrésistible crudité du dernier sketch de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* où l'on voit à l'intérieur de la bouche du protagoniste des ouvriers « tirer la langue » à la force des bras et l'humecter généreusement pour permettre la réussite optimale du baiser. Quant à Allen et Linda, leur baiser les conduira au lit pour une nuit d'amour dont ils sortiront fort satisfaits, ce dont Rick et Ilse sont frustrés par le sacrifice qu'implique la version hollywoodienne du drame romantique. Au-delà, nous nous demandons s'il ne faut pas voir dans le « naturel » de cette soi-disant maladresse l'affleurement du lien unissant les acteurs eux-mêmes qui rejouent ici un « vrai » baiser d'amants, contrairement à Bogart et Bergman. Ici, c'est le baiser du film modèle qui est montré au second degré, nonobstant l'admiration que tout le film d'Allen exprime pour *Casablanca*, et celui de Linda et de l'heureux Felix qui serait à prendre au premier. Alors oui, vraiment, « un baiser n'est rien d'autre qu'un baiser » (« a kiss is but a kiss », roucoule Dooley Wilson sur la bande-son empruntée), et plus l'illusion hollywoodienne renvoyée à la beauté idéale des formes d'autrefois. « The fundamental things apply » : reste l'essentiel, pour eux et pour ceux qui voient le film, un moment d'épiphanie à chérir, et à rejouer et à revoir, puisque le cinéma le permet.

... *the key joke of my adult life*

Les premiers films comiques ont imposé une apparence frêle compensée par une indéniable énergie en dépit du ton geignard souvent adopté par le personnage, et une forme de comédie plus verbale que physique. A cela se sont ajoutés deux traits caractéristiques des films d'Allen, le recours fréquent à une forme biographique, et la dimension postmoderne d'un personnage comme d'une narration et d'une cinématographie regorgeant de références

⁵⁷ BAILEY, p. 25 : « Rick and Ilsa do it better. »

⁵⁸ Difficile traduction de « *too mouthy* ».

de toutes sortes. Mais c'est dans *Annie Hall* que le personnage allénien tel qu'il est le plus souvent défini aujourd'hui, soit le fameux « intellectuel new-yorkais névrosé », connaît son avènement. La première scène montre comment Allen présente ce personnage et le construit en mettant en place un rapport original entre sa créature et le destinataire de son travail de création.

(Sound and Woody Allen monologue begin)

FADE IN:

White credits dissolve in and out on black screen. No sound.

FADE OUT credits

FADE IN:

Abrupt medium close-up of Alvy Singer doing a comedy monologue. He's wearing a crumpled (sic) sports jacket and tieless shirt; the background is stark.

ALVY There's an old joke. Uh, two elderly women are at a Catskills mountain resort, and one of 'em says: "Boy, the food at this place is really terrible." The other one says, "Yeah, I know, and such... small portions." Well, that's essentially how I feel about life. Full of loneliness and misery and suffering and unhappiness, and it's all over much too quickly. The—the other important joke for me is one that's, uh, usually attributed to Groucho Marx but I think it appears originally in Freud's wit and its relation to the unconscious (*sic*). And it goes like this—I'm paraphrasing: Uh... "I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member." That's the key joke of my adult life in terms of my relationships with women. Tsch, you know, lately the strangest things have been going through my mind, 'cause I turned forty, tsch, and I guess I'm going through a life crisis or something, I don't know, I, uh... and I'm not worried about ageing, I'm not one o'those characters, you know. Although I'm balding slightly on top, that's about the worst you can say about me. I, uh, I think I'm gonna get better as I get older, you know? I think I'm gonna be the—the balding virile type, you know, as opposed to say the uh, distinguished gray, for instance, you know? 'Less I'm neither o'those two. Unless I'm one o'those guys with saliva dribbling out of his mouth who wanders into a cafeteria with a shopping bag screaming about socialism. (*Sighing*) Annie and I broke up and I—I still can't get my mind around that. You know, I—I keep sifting the pieces o' the relationship through my mind and—and examining my life and trying to figure out where did the screw-up come, you know, and a year ago we were... tsch, in love. You know, and—and—and... And it's funny, I'm not—I'm not a morose type. I'm not a depressive character. I—I—I, uh, (*Laughing*) you know, I was a reasonably happy kid, I guess. I was brought up in Brooklyn during World War II.⁵⁹

C'est l'ouverture, l'incipit, le moment où se négocient avec le spectateur les conditions de la réception du film. Remarquons à quel point l'adresse « *you know* », typique du discours allénien, est répétée : il s'agit ici d'interpeller le spectateur et de l'impliquer dans ce début de film en interrogeant son savoir, en lui faisant mobiliser son expérience antérieure de l'instance qui se présente devant lui, pour faire évoluer ce savoir en lui proposant une nouvelle donne. On remarque que le discours prend rapidement une tournure autobiographique : cet homme et son histoire sont au centre du film, il est autant le protagoniste que Virgil Starkwel était celui

⁵⁹ ALLEN, 1983, pp. 3-4.

de *Take The Money And Run* ou Fielding Mellish celui de *Bananas*. Toutefois, Virgil avait besoin d'un commentateur *off* pour narrer ses aventures, alors qu'ici le « héros » ne laisse ce soin à personne et fait face aux spectateurs comme son incarnation précédente, Boris Grouchenko, faisait face au peloton d'exécution à la fin de *Love and Death*, à l'instar du personnage qu'il interprétait dans *Casino Royale*. Le personnage allénien s'était déjà quelquefois tourné vers un ou des spectateurs fictifs pour les prendre à témoin dans *Love and Death*, comme il avait déjà fait face à un public comme amuseur dans un des sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* où il incarnait un fou de cour en panne de verve⁶⁰, mais ici la frontalité est absolument essentielle au personnage comme au type de rapport qu'il vise à instaurer avec le public. C'est dans la posture du *comedian* que le spectateur rencontre ici celui qui est encore pour lui « Woody Allen », un personnage dont il ignore à ce stade l'identité, qui dit « je » et qui n'a de cesse d'insister sur ses caractéristiques physiques, allant par autodérision jusqu'au tableau apocalyptique d'une possible déchéance sénile. Finis les costumes « d'époque » et les atours parodiques, nous percevons clairement que ce « Woody Allen » en vêtements quotidiens met en jeu une *persona* opérant la synthèse entre ville, scène et écran au moyen du « regard à la caméra », un de ces *topoi* de l'écriture cinématographique que Marc Vernet étudie dans sa thèse, et plus tard dans son ouvrage *Figures de l'absence*⁶¹. Pour Marc Vernet, il ne s'agit pas de simples figures de style mais de ce qu'il nomme des « configurations particulières »⁶², soit des points d'articulation complexes entre le langage cinématographique et les figures diégétiques, comme ici entre le regard à la caméra et le type de personnage que Woody Allen incarne à l'écran. Le regard à la caméra constitue un point nodal qui dans le cas présent permet la transition entre l'univers du *night-club* où Allen évoluait autrefois et qui a vu naître sa *persona*, et le personnage allénien au cinéma. D'ailleurs l'avatar allénien de *Annie Hall*, Alvy Singer, écrit des monologues pour les artistes de cabaret et se présente lui-même comme « *Alvy Singer, the comedian* ». Il est donc logique qu'au moment où nous faisons sa connaissance, il s'adresse à nous dans cette posture, conservant une frontalité qu'il n'abandonnera jamais tout à fait d'un film à l'autre, demeurant constitutive du personnage à l'écran. Cependant *Annie Hall* va instaurer une distance et des rapports nouveaux entre la créature allénienne et ceux qui la reçoivent et dans un même mouvement la construisent. Se présenter comme un *comedian* lui permet de préserver la *persona* de *schlemiehl* des monologues et des premiers films comiques, tandis que son

⁶⁰ « *He's not funny anymore!* », ou un comique en enfer... Exactement comme les moments évoqués plus haut où l'humour d'Alvy Singer tombait à plat dans *Annie Hall*.

⁶¹ Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Editions de l'Etoile (Paris, 1988).

⁶² VERNET, 1985, p. 317. C'est lui qui souligne.

personnage évolue en se rapprochant à s'y méprendre du personnage à la ville, ce qui avec d'autres traits caractéristiques (la forme biographique, les clins d'oeils et références) crée ce rapport particulier avec le spectateur qu'il est seul capable d'instaurer, en d'autres termes, un personnage original, qui va évoluer au fil des années et des films tout en restant parfaitement reconnaissable.

Le statut narratif de cette première scène de *Annie Hall* mérite que l'on s'y arrête : peut-on la considérer comme extradiégétique? Le personnage ne l'est pas, qui se livre ici à une sorte de prologue et revendique un statut de narrateur à la première personne qui va ensuite se dissoudre dans une narration en apparence plus impersonnelle, même si l'on reviendra par instant à la première personne pour des apartés, puis pour la fin du film qui boucle la diégèse aussi bien que la narration. Cependant nous percevons clairement l'absence d'un public diégétique⁶³, et nous ressentons l'instance qui se présente alors à nous comme plus narratrice que diégétique. Dans le cas présent, nous pourrions même aller jusqu'à l'identifier à la figure de « l'auteur ». En d'autres termes, nous considérons cette première scène comme un véritable manifeste de l'art d'Allen, que ce soit dans le domaine de sa *persona* particulière qui nous parvient comme une sorte de précipité associant Allen à la ville, Allen l'artiste et Allen le personnage, que dans le domaine des thématiques – les relations entre hommes et femmes, le narcissisme et le dénigrement de soi. *Annie Hall* voit aussi s'affirmer un style et un ton, soit une forme originale d'humour. Les scènes suivantes, au statut clairement diégétique cette fois, nous font basculer du côté de l'avatar allénien particulier à *Annie Hall* tandis que les autres aspects de la *persona* passent au second plan, derrière le masque du rôle que sans eux on ne pourrait porter.

La séquence suivante, constituée de six courtes scènes faisant passer Alvy de l'enfance à l'âge adulte, nous initie aux procédés narratifs caractéristiques du film, reposant sur de constants allers et retours entre le « présent » de la diégèse, qui décrit comme annoncé dans le monologue les étapes de sa rupture avec Annie, et différents moments du passé, de l'enfance d'Alvy au temps de ses deux mariages en passant par la rencontre des amants, au défi de la chronologie linéaire. Au sein de ce survol biographique, on voit Alvy adulte interpellé les jeunes acteurs de la scène évoquant sa médiocre scolarité. La quatrième scène revient sur le monologue d'entrée où il se comportait en professionnel puisqu'elle nous le montre en amuseur participant au « Nick Cavett Show », un authentique *talk show* à l'américaine. La

⁶³ Nous voulons dire par là que la scène n'est pas présentée comme si elle avait été tournée dans un night-club où le *standup comedian* ferait son numéro devant un public de figurants, comme ce sera le cas à certains moments dans *Broadway Danny Rose* par exemple. Il ne semble pas qu'il y ait un public à l'intérieur de l'univers suscité par le film, ou diégèse, et que les spectateurs du film soient le seul public de ce monologue.

scène rappelle de quel subtil mélange entre « réalité » et fiction, ou plutôt ville et écran, est faite la *persona* allénienne. Le sixième plan de la séquence constitue une transition avec la suivante puisqu'il est clairement au « présent », tant chronologique que spatial. Le personnage a réussi, à l'instar de son créateur, à passer de Brooklyn à Manhattan dont on le voit arpenter une rue avec son ami Rob tout en se répandant sur les allusions antisémites dont il se croit victime. Nous voici bien documenté sur lui, il est temps maintenant de le voir passer à l'action à la scène suivante qui, signe de son importance, se déroule devant une vraie salle de cinéma, puis dans son hall d'entrée.

Allen choisit d'entrer dans le vif de l'action du film dans la situation d'un spectateur potentiel, et nous y reviendrons lorsque nous étudierons les personnages de spectateurs. Pour le moment, nous nous intéressons à la manière dont il présente ce nouvel avatar qui devient par la grâce de ce film ce que la plupart des spectateurs de ses oeuvres, et même au-delà, comprendront sous l'appellation « Woody Allen ». La séquence se déroule en deux actes et une coda, selon le lieu où se déroule l'action. Acte un : tandis qu'il attend Annie devant le « Beekman Theater », Alvy est harcelé par deux chasseurs d'autographes. Annie descend en retard d'un taxi, très nerveuse. Les deux personnages s'engouffrent dans le cinéma. Alvy renonce à aller voir le film prévu quand on lui annonce que la séance est commencée depuis deux minutes. Acte deux : Annie et Alvy font la queue en se disputant. Excédé par un cuistre pontifiant derrière lui, Alvy lui cloue le bec en faisant intervenir Marshall McLuhan que le fâcheux justement citait. Coda : le début du film *Le Chagrin et la Pitié*. On le voit, la séquence regorge d'éléments clés pour qui veut étudier le personnage allénien comme le cinéma d'Allen tout entier. A ce stade de notre étude, nous nous arrêterons seulement sur la vignette montrant ses démêlés avec les deux chasseurs d'autographes. Il ne s'agit pas vraiment de fans comme ceux qui se presseront autour de Sandy Bates dans *Stardust Memories* ou dans *Celebrity*, devant l'hôtel où réside une vedette de l'écran incarnée par la superstar masculine de ces années là, Leonardo di Caprio. L'un des deux badauds a simplement aperçu un visage qui lui dit quelque chose parce qu'il l'a déjà vu à la télévision, et s'approche pour avoir confirmation de la « célébrité » de la personne en question. Une fois qu'il a obtenu ce qu'il désirait, il rameute un acolyte, et demande un autographe, pour ensuite désigner l'objet de ses poursuites (« *This is Alvy Singer! Alvy Singer here!* ») à ... qui au juste? Apparemment aux passants de cette rue de Manhattan, puisque nous sommes en décor réel. C'est du moins l'illusion du spectateur, alors que cette scène est tout entière fabriquée pour lui. D'ailleurs l'expression « décor réel » est des plus éclairantes, aussi riche que la « nuit américaine » chère à Truffaut, puisque l'on sait bien que s'il s'agit bel et bien d'un

authentique lieu à Manhattan et non pas d'une reconstruction artificielle, ce morceau de trottoir, situé, qui plus est, juste devant un cinéma, a été transformé en décor de film le temps du tournage de la scène, la circulation ayant été interrompue, comme on le voit au début de *Celebrity*. Les deux fâcheux de la scène permettent de parachever la présentation du personnage Alvy Singer en le dotant d'une identité propre, mais sous un angle peu flatteur, en soulignant sa célébrité toute relative, et le manque d'empressement qu'il met à accueillir leur requête. Son nom est claironné au moment même où il ouvre la porte du taxi pour faire littéralement entrer en scène le personnage éponyme du film, qu'il a déjà évoqué dans sa présentation, la désormais fameuse Annie Hall. C'est « *Alvy Singer here!* » mais c'est aussi « *Annie Hall here!* », le personnage, et le film dont c'est le titre : comment s'étonner, dès lors, de la consécration que ce dernier apporta à son auteur? On voit dès cette scène que la célébrité est systématiquement présentée sous l'angle du dérisoire et du paradoxal : le film s'appelle *Annie Hall*, c'est cette dernière qui descend d'un taxi et semble fouler un tapis rouge imaginaire pour entrer dans un... *hall* de cinéma, et de là, au paradis des personnages de films célèbres, tandis que les deux minables qui réclament un autographe révèlent qu'Alvy n'est qu'une demi-vedette dont on ne retient pas le nom. En revanche le personnage dont il est un avatar et son créateur vont atteindre par ce film la consécration. La scène s'amuse aussi des contacts entre « réalité » et fiction. Woody Allen entre ainsi à reculons dans sa période la plus glorieuse au moyen d'allusions ironiques à d'autres phares du cinéma américain contemporain, se présentant comme « Robert Redford » avant de dévoiler son identité de fiction, puis évoquant le physique patibulaire des chasseurs d'autographes en ces termes : « I'm standing with the cast of *The Godfather*. » L'humour de cette dernière remarque s'avère particulièrement savoureux pour ceux qui non seulement connaissent *Le Parrain*, mais savent que Diane Keaton y joue le rôle de Madame Michael Corleone... La connivence s'établit, et voilà, nonobstant l'ironie, Woody Allen qui entre au panthéon du cinéma américain de années soixante-dix.

La fin du film offre également une brillante synthèse des différentes facettes de « Woody Allen » puisqu'il quitte son personnage d'Alvy en reprenant les rênes en tant que narrateur puis en redevenant, le temps d'une dernière blague, le *comedian* du début. Mais avant cela, il aura endossé le costume de l'auteur retravaillant la diégèse pour nous offrir, ironiquement et vingt-cinq ans avant *Hollywood Ending*, une « fin hollywoodienne » à la Woody Allen⁶⁴ :

⁶⁴ Voir tome II, annexe 3, pp. 25-6.

CUT TO:

INTERIOR. REHEARSAL HALL OF A THEATER.

(...)The camera pulls back, showing Alvy sitting with two men at a table set up near the actors. A mirror, running the whole width of the wall, reflects the two actors, a script lying on the table between them. It is obvious now that they are rehearsing a scene that Alvy wrote.

(...) ACTRESS Wait! I'm—I'm gonna... go with you. (The actor comes back. They embrace) I love you.

The camera cuts to Alvy, who turns and looks straight into the camera.

ALVY (To the audience, gesturing) Tsch, whatta you want? It was my first play. You know, you know how you're always tryin' t' get things come out perfect in art because, uh, it's real difficult in life. Interestingly, however, I did run into Annie again. It was on the Upper West Side of Manhattan.

Annie, singing "Seems Like Old Times", overlaps Alvy's speech and continues over the next scene, where Alvy, standing in front of a Manhattan theater, shakes hands with Annie and her escort. The theater marquee reads "OPHULS PRIZE FILM THE SORROW AND THE PITY." Alvy and Annie shake hands and kiss each other friendly like. Annie crosses the street, Alvy watching her go. Then he turns, and slowly walks down the street offscreen. His voice is heard over the scene:

ALVY'S VOICE-OVER After that it got pretty late. And we both hadda go, but it was great seeing Annie again, right? I realized what a terrific person she was and—and how much fun it was just knowing her and I—I thought of that old joke, you know, this—this—this guy goes to a psychiatrist and says, "Doc, uh, my brother's crazy. He thinks he's a chicken." And, uh, the doctor says, "Well, why don't you turn him in?" And the guy says, "I would, but I need the eggs." Well, I think that's pretty much how I feel about relationships. You know, they're totally irrational and crazy and absurd and... but, uh, I guess we keep goin' through it because, uh, most of us need the eggs.⁶⁵

Tout est en place pour la consécration et les Oscars n'ont plus qu'à pleuvoir pour venir récompenser⁶⁶ ce subtil mélange aigre-doux qui désormais va porter l'estampille « Woody Allen » pour le spectateur. Il y a la musique, une de ces ballades jazzy aux propos nostalgiques parfaitement « mise en situation » par le fait que la voix que nous entendons est effectivement celle de Diane Keaton ; un des lieux emblématiques de la géographie allénienne, ici le Thalia, comme par hasard un autre cinéma d'art et d'essai de Manhattan, aujourd'hui disparu ; il y a un goût qui s'affirme pour les mises en abyme et il y a surtout un échec sentimental transformé en triomphe, et ce personnage de pessimiste qui ne peut s'empêcher d'y croire encore un petit peu, suffisamment en tout cas pour créer... quand même. Quant à la blague qui vient clore ce film que l'on pourrait intituler : comment le personnage allénien s'affranchit, c'est encore une histoire de famille, et de psychiatrie, composantes essentielles du personnage allénien, et c'est surtout une histoire d'impossible compromis. L'intérêt du personnage allénien réside dans son déséquilibre, dans la distorsion

⁶⁵ ALLEN, 1983, pp. 102-3.

⁶⁶ En dépit des positions très critiques d'Alvy Singer vis à vis de ce type de prix, qui annoncent l'absence de Woody Allen à la cérémonie des Oscars en 1977... Mais c'est lui qui viendra ouvrir le Festival de Cannes en 2002.

dont il souffre, mais qui le constitue en tant que personnage comique, ou plutôt tragi-comique, et qui donne vie à ce « caractère », comme l'entendait La Bruyère. Pour lui, guérir, c'est sombrer dans l'insignifiance, c'est mourir en tant que personnage. La névrose allénienne, ce subtil panachage de pessimisme, d'orgueil et d'autodérision, va désormais se retrouver dans tous les personnages qu'il incarnera dans ses films, voire dans ceux des autres, dans des proportions variables, après être advenu dans *Annie Hall* qui en fait propose deux fins. La scène, dans le décor spartiate de laquelle on remarque un miroir, nous conte comment le personnage Alvy Singer aimerait voir finir le film, mais qui croira jamais à ce revirement de théâtre? En revanche, elle nous le montre mettant en scène sa première pièce, alors qu'il se présentait en *comedian* dans la scène d'ouverture. Il est désormais capable d'intégrer « son » personnage à un récit original parfaitement structuré et de le faire agir en interaction avec d'autres aussi riches et complexes qu'Annie, dans des décors contemporains, quotidiens, aussi réalistes qu'ils peuvent l'être dans un Woody Allen. Les premiers films consistaient en explorations de divers genres filmiques. *Annie Hall* consacre la naissance d'un personnage de cinéma original, que l'on est tenté de croire autobiographique, ce qui va désormais être une marque de fabrique allénienne. La pièce qu'écrit Alvy raconte une histoire d'amour qui prend fin dans un restaurant macrobiotique, comme si la bonne recette était enfin sortie des cuisines de Miles Monroe, le héros de *Sleeper*, ancien propriétaire de « The Happy Carrot ». Comme s'il avait trouvé le bon dosage.

Avait-on vu auparavant à l'écran pareille satire du milieu des intellectuels urbains de la côte est des Etats-Unis ? Y avait-on déjà montré pareil exercice d'autodérision? Woody Allen n'a jamais eu pour ambition de renouveler le genre comique à la manière d'un Tati, par exemple, et plus que créer une nouvelle forme de comique cinématographique, *Annie Hall* refonde son personnage original. Alvy Singer fait figure d'archétype du personnage allénien, en ce qu'il est à la fois un « caractère » façon La Bruyère, et une *persona* complexe largement fondée sur une illusion de coïncidence entre la personne Allen et « son » personnage. Un large public reconnaît désormais cette figure telle qu'elle est décrite dans le « spécial Woody Allen » de *Télérama* : un intellectuel (ou supposé tel...) juif new-yorkais, passablement névrosé, hypochondriaque, paranoïaque... Il serait sans doute plus juste de parler de l'image qu'a le spectateur du « personnage allénien », ou plus exactement du stéréotype allénien, qui se caractérise par une impression de grande proximité, voire de coïncidence avec la personnalité de l'acteur lui-même, appartenant au même milieu et partageant les mêmes préoccupations. Ce stéréotype est aisé à décrire, mais tous les personnages alléniens en sont-ils la copie conforme? Dans ce cas, on peut s'interroger sur sa pérennité : qui pourrait encore

trouver le moindre intérêt à pareil « bouffon », pour reprendre le parler des banlieues? L'un des reproches les plus couramment adressés⁶⁷ à Woody Allen est qu'il ne se renouvelle guère, et qu'en particulier, c'est toujours le même personnage que l'on retrouve de film en film. Est-ce vraiment ce que l'on constate dès lors que l'on se penche un peu plus sur ce fameux personnage? Pour répondre à la question d'une possible évolution, nous pouvons comparer deux personnages incarnés par Woody Allen à vingt ans de distance, Alvy Singer dans *Annie Hall* (1977) et Harry Block dans *Deconstructing Harry* (1997), repères commodes pour qui veut étudier une figure filmique à la longévité notoire. Harry n'est-il qu'un Alvy qui aurait vingt ans de plus? Les points communs les plus patents entre eux, c'est qu'ils sont l'un et l'autre interprétés par le même acteur, qui se trouve être également scénariste et réalisateur des deux films, et que physiquement du moins, l'acteur ne subit aucune métamorphose, n'endosse pas un costume différent, en d'autres termes ne se comporte pas en acteur de composition. Ils sont tous deux protagonistes du film, toutefois il est intéressant de constater que si Harry est présent dans le titre, ce n'est pas le cas d'Alvy, qui cède la place au personnage féminin. Alors que *Deconstructing Harry* est tout entier consacré au récit de la crise du personnage titre, *Annie Hall* traite de l'histoire du couple Alvy/Annie. Ce serait toutefois aller un peu vite en besogne que d'en conclure à un resserrement narcissique sur le protagoniste allénien, ne s'agissant que de deux films sur plus d'une vingtaine dans la filmographie où Allen intervient comme acteur. De plus, Alvy s'impose dans la majeure partie du film comme source principale, voire unique, d'un récit qui adopte le plus souvent son point de vue : c'est lui qui nous parle d'Annie et de leur histoire d'amour, il est donc tout autant moteur du film que Harry, même si c'est d'une manière sensiblement différente. Une étude de la manière dont l'un et l'autre nous sont présentés au début de chacun des films pourra nous éclairer plus en détail sur leurs points communs et leurs différences.

Nous avons vu comment *Annie Hall* s'ouvre sur le monologue d'Alvy/Woody, face à la caméra ; la première scène de *Deconstructing Harry* met Harry aux prises avec une « ex » aux intentions franchement hostiles⁶⁸. La narration dans *Annie Hall* est véritablement, à ce point du film, à la première personne, et le personnage/narrateur extrêmement proche du scénariste/réalisateur/acteur lui aussi auteur de sketches comiques et ancien *standup comedian*, qui se trouve avoir eu une liaison notoire avec l'actrice qui joue le rôle d'Annie. En d'autres termes, la distance entre le créateur et la créature semble extrêmement faible dans le

⁶⁷ Ou du moins, en a-t-on l'impression, car il s'agit beaucoup plus d'un de ces propos diffus dont on a du mal à trouver des exemples dans la presse ou la critique que d'un jugement dûment argumenté par un spécialiste du cinéma.

⁶⁸ Voir pages 61-62 de ce mémoire.

premier film, alors que dans le second, Harry apparaît davantage distinct de l'instance « Woody Allen ». Alvy se pose comme meneur de jeu, s'offrant frontalement au jugement et cherchant à gagner la sympathie, alors qu'Harry pourrait difficilement être présenté de manière plus négative, entre les accusations de son ex maîtresse et la lâcheté de ses réactions. Même s'il serait hâtif de conclure au vu de seulement deux exemples, il semble qu'au fil des films, Woody Allen soit arrivé à interpréter un personnage plus distinct de lui ou plutôt de son image publique, qui loin de chercher à toute force l'adhésion, se présente et se comporte de manière peu sympathique ou du moins ambiguë. Le mot « interpréter » nous amène d'ailleurs à nous interroger : qui véritablement « interprète » un personnage ? Certes, l'acteur fournit son interprétation, mais en jouant sur les sens du mot, ne pourrait-on pas parler aussi d'interprétation par le spectateur, qui va appréhender le personnage de telle ou telle manière ? D'Alvy à Harry, le spectateur a lui aussi évolué, son horizon d'attente a changé, une génération a passé⁶⁹, et la demande est certainement pour un personnage plus complexe, moins naïf. Naïf, Alvy ? L'« anhédoniste », comme Allen souhaitait d'abord le nommer⁷⁰, ne serait-il pas plutôt revenu de tout ? Cependant il nous semble que le pessimisme d'Alvy, qui prend en compte l'univers et la vie humaine comme fondamentalement absurdes, ne va pas jusqu'au cynisme ou au nihilisme. Alvy peut donner l'impression de stagner, et de n'avoir que le vieillissement comme possibilité d'évolution, mais loin de tenir un discours désabusé, il se lance avec enthousiasme dans son monologue et se présente d'emblée comme le vecteur d'une autorité maîtrisant le film de bout en bout. Pour nous l'incipit de *Annie Hall* se regarde et s'écoute comme un manifeste témoignant de la prise de contrôle d'Allen sur tous les éléments constitutifs du film, tandis que *Deconstructing Harry* débute dans le chaos. Avant de faire connaissance avec « Harry » dont le titre nous laisse d'ailleurs présager la déconfiture, nous avons droit à des images tressautantes de Judy Davis descendant d'un taxi ainsi qu'au commentaire d'une chanson que l'on peut qualifier de générique : « *My analyst told me / That I was right out of my head / The way he described it / He said I'd be better dead than alive...* »⁷¹ Ce chaos névrotique, suivi d'une scène où le personnage titre va voir sa vie

⁶⁹ Nous pouvons d'ailleurs ici nous interroger sur le « public » d'Allen : ces films ont-ils un public type, soit principalement des bourgeois intellectuels, des deux côtés de l'Atlantique, ceux qu'à l'heure d'aujourd'hui on appellerait des « bobos » ? Le public va-t-il ressembler fatalement au personnage allénien ? On pourrait le croire, mais à y regarder de plus près, la satire des milieux intellectuels se fait si grinçante au fil des années, parallèlement au retour à une forme de comédie plus franche (avec des films comme *Small Time Crooks*, en 2001, ou *Scoop* en 2006), que la définition d'un public privilégié échappe. Les sceptiques renchériront en disant que c'est le public lui-même qui désormais échappe à Allen, et l'on pourrait voir le retour à la comédie légère dans certains films comme la tentation du cynisme, et dans certains autres comme une exaspération du souci de plaire.

⁷⁰ En intitulant son film *Anhedonia*, soit l'incapacité à jouir de la vie.

⁷¹ ALLEN, 1998, p. 8.

menacée, exprime au plus haut degré les doutes qui des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix n'ont pas manqué de se développer tant chez l'auteur que chez ses spectateurs, quant au « pouvoir » des films, des personnages et des réalisateurs. Le personnage allénien évolue non seulement au rythme du vieillissement de celui qui l'incarne, mais aussi au fil de l'histoire du septième art.

Les fins respectives des deux films montrent également de quel côté penche la balance entre permanence et évolution du personnage. Dans *Annie Hall*, elle est loin d'exprimer le même pessimisme que le protagoniste puisqu'elle témoigne du passage du pourvoyeur de textes pour *comedians* en mal d'inspiration au véritable auteur mettant en scène sa propre pièce. Alvy réussit également dans un autre domaine puisqu'il s'avère un mentor particulièrement efficace pour Annie qui grâce à lui devient une jeune femme accomplie. Ce que plus haut nous décrivions comme « naïf » désigne la part d'enthousiasme, de générosité et de confiance paradoxales dans le personnage comme dans le film, sa cinématographie et ses thématiques, dont témoigne *Annie Hall* et qu'il est plus difficile de déceler vingt ans plus tard. *Annie Hall* offre une nouvelle définition du protagoniste allénien, selon une formule qui va faire florès, et crée également le personnage d'Annie, qui va marquer une génération. Au-delà, il s'amuse de toutes sortes de formes et figures de style filmiques, jouant des différentes strates de l'énonciation comme de la temporalité et faisant de ces jeux le tissu même de sa comédie. *Deconstructing Harry* annonce son programme dès le titre et reprend sur un mode beaucoup plus grinçant le même type de jeux narratifs, accumulant faux raccords et bégaiements de l'image là où *Annie Hall* élaborait un modèle de fluidité conjurant les difficultés d'assemblage et d'équilibre des premiers films. En d'autres termes, l'un construit quand l'autre déconstruit. Cependant, en dépit des différences de ton et de l'évolution vers davantage de noirceur qui nous autorisent à nier l'idée d'un personnage et plus largement d'un cinéma purement répétitifs, les ressemblances formelles nous amènent à constater que les traits communs l'emportent sur les différences. *Annie Hall* et *Deconstructing Harry* sont deux films l'un comme l'autre conscients d'en être et attirant constamment notre attention sur leur nature filmique, et les deux protagonistes sont proches. Si Harry, désabusé, désenchanté, frappe par son cynisme qui diffère du désespoir militant et paradoxalement constructif d'Alvy, son vieillissement s'avère beaucoup moins une déchéance que l'avenir tracé dans le monologue d'entrée de *Annie Hall*. Finalement son évolution s'inscrit bien dans la logique du personnage allénien, à vingt ans d'intervalle. Alors qu'à la fin d'*Annie Hall* Alvy se lance dans l'aventure d'une création plus ambitieuse que ce qu'il avait produit jusque là, Harry se voit confronté à la situation paradoxale qu'annonçait le titre : auteur reconnu, couvert de prix

littéraires, il s'apprête à être fait Docteur Honoris Causa alors que lui-même n'a qu'une piètre opinion de la qualité de ses productions⁷². Une ironie des plus grinçantes veut qu'on le consacre au moment même où lui, Harry *Block* le bien nommé, souffre d'une panne d'inspiration, en anglais *writer's block*. Cependant un retournement in extremis le verra achever le film dans une fièvre créatrice renouvelée plus joyeuse même que la conclusion aigre-douce de *Annie Hall* : visité comme en rêve par ses créatures, les personnages de ses romans et nouvelles, il se lance dans l'écriture d'un nouvel opus construit autour d'un protagoniste totalement incompetent dans le domaine des relations humaines « réelles », mais s'épanouissant dans la fiction. L'un et l'autre personnages connaissent une forme de triomphe paradoxal en fin de film : Alvy accepte la perte d'Annie en mettant en scène une improbable réconciliation avec elle et Harry surmonte sa panne de l'écrivain en couchant sur le papier le paradoxe qui anime son propre personnage.

Il ressort de notre comparaison que si Alvy Singer « lance » le personnage allénien tel que nous nous le représentons depuis *Annie Hall*, Harry est un personnage à part entière, et non pas « Woody Allen » ou une copie conforme d'Alvy. Il fait la preuve que de film en film le personnage allénien se refonde, tout en préservant ses traits essentiels, soit la fébrilité de la gestuelle, l'autodérision, et surtout une impression de coïncidence entre « auteur » et « personnage » dont chaque nouvel avatar semble renouveler les paramètres. *Deconstructing Harry* est à cet égard exemplaire, qui propose plusieurs scènes « à tiroir » représentant les relations ambiguës instaurées par la fiction entre l'auteur de celle-ci, et ses créatures. Ainsi celle où Harry rencontre Ken, un de ses personnages, qui semble en savoir davantage sur son créateur que ce dernier ne veut l'admettre, au point de lui montrer une scène dont il n'aurait pas eu connaissance, alors qu'elle ne peut sortir que de son imagination de romancier :

Exterior. Amusement park/base of Ferris wheel - day.

(...)

Harry walks up to Ken, who looks into a nickelodeon. Ken straightens up.

KEN: Cold fish, your third ex-wife. She never would have made a good mother.

HARRY: Who are you?

KEN: It's me... Ken!

HARRY: Ken?

KEN: (*laughing*) Look at this guy! You created me, now you don't recognize me?

HARRY: I... I'm a little high because of her smo...

- *JUMP CUT* -

KEN: How'd you ever hook up with Jane?

HARRY: Jane was fine. Jane was just having her period. So she was irritable.

KEN: Oh, no-no-no. It wasn't just her period. She was a cold, selfish woman. She's so self-involved she doesn't for a second realize her sister hates her.

⁷² Voir tome II, annexe 3, pp. 62-3.

HARRY: Hey, how do you know so much?

KEN: Well... I'm just you. Thinly disguised. You gave me a little more maturity and a different name.

HARRY: What are you saying? That I know this?

KEN: Of course you do! That's why you picked her! So it wouldn't work. So you'd never have to give up sport-fucking and chronic dissatisfaction and grow up.

HARRY: Hey, I'm not going to stand out here and get lectured by my own creation.

KEN: Uh... you can't fool me. I'm not like your shrink. He only knows what you tell him. I know the truth...

- *JUMP CUT* -

And then her sister, Lucy. (*chuckling*) 'nother head case. Wow! You sure can pick 'em. But even she was better than Jane... more maternal and... she loved you. You weren't there the day your bomb dropped on her. But... take a look...

*Harry looks into the nickelodeon.*⁷³

Le morcellement de la scène, le fréquent usage que Woody Allen fait du *jump cut* ou faux raccord, alors que l'on vante d'habitude la fluidité de sa cinématographie, illustrent bien que *Deconstructing Harry* explore les limites mouvantes, heurtées et problématiques entre auteur et personnage, entre autobiographie et fiction, les risques de chevauchement étant d'autant plus grands que le créateur est lui-même acteur de ses propres créatures. Mais qu'il s'agisse de *Annie Hall* ou de *Deconstructing Harry*, les films voient perdurer un personnage protéiforme transcendant ses matériaux d'origine, les textes des sketches, les expériences diverses, les influences multiples, par la grâce de l'humour, de la comédie, et du plaisir que l'on prend à lui construire des histoires et à être témoin de ses déboires. Entre les deux figures d'Alvy et d'Harry, et avant le premier comme au-delà du second, s'est développée toute une histoire de film en film, quasiment une biographie du personnage allénien, de l'enfance à l'âge mûr, qui remet chaque fois en jeu notre possible sympathie, histoire que nous nous proposons maintenant de retracer.

⁷³ ALLEN, 1998, p. 102-104.

CHAPITRE TROIS

Enfances

Pour conter ce que nous appelons la biographie du personnage allénien tel qu'il évolue de film en film ainsi que dans les représentations des spectateurs qui le perçoivent plus ou moins favorablement, il paraît logique de commencer par le commencement, soit par l'enfance. La filmographie d'Allen abonde en films biographiques, qu'il incarne le protagoniste lui-même ou qu'il s'agisse d'évoquer la vie d'un autre « héros » ou héroïne. Un certain nombre d'entre eux représentent le ou la protagoniste enfant, ou du moins font référence à son enfance, du tout premier, *Take the Money and Run*, à *Alice* (1990). Il est d'ailleurs intéressant de constater que depuis le début des années 1990, cette figure-là a disparu, même lorsque les thèmes du couple et de la famille sont présents. Ce n'est plus l'enfance des personnages qui paraît poser problème dans les années 1990, mais dans certains cas leur statut de parent, nous y reviendrons.

On peut distinguer trois manières différentes de se référer à ces figures du personnage enfant : soit il est le protagoniste du film tout entier, soit il apparaît sous les traits d'un enfant dans quelques scènes du film, soit l'enfance du ou de la protagoniste est évoquée sans que le personnage enfant n'intervienne. Un seul film adopte la première démarche, *Radio Days* en 1987, cas unique et film central en ce qui concerne l'approche biographique. Les films où l'on peut voir intervenir le personnage enfant lui sont tous antérieurs, ceux dans lesquels l'enfance est évoquée sans intervention d'un acteur incarnant le personnage enfant lui sont directement postérieurs. Le personnage allénien est en partie absent de *Radio Days*, et cependant concentré dans la personne de Joe, le jeune protagoniste, qui semble contenir en germe toutes les incarnations d'Allen. On ne le revoit plus enfant ensuite, sinon que son personnage tient toujours quelque peu du « vieil enfant ». On voit bien ici comment l'ironie sert dans la constitution d'un personnage à proprement parler entre deux âges, le *schlemiehl* gardant certaines caractéristiques de l'enfance. C'est son apparente vulnérabilité qui lui permet paradoxalement de triompher en séduisant les femmes ou en désarmant l'adversaire. Etudier le rapport à l'enfance en commençant par les personnages d'enfants nous permettra donc d'approfondir notre connaissance de la *persona* filmique d'Allen, ainsi que de certaines caractéristiques générales du personnage chez ce cinéaste. Nous procéderons par comparaison en adoptant un cheminement généralement chronologique, ce qui nous permettra de distinguer les étapes de la constitution du personnage allénien à l'écran, et plus largement l'évolution de certaines thématiques dans la filmographie.

Le personnage principal apparaît sous les traits d'un enfant dans cinq films de Woody Allen, *Take the Money and Run* (1969), *Love and Death* (1975), *Annie Hall* (1977), *Stardust Memories* (1980) et *Zelig* (1983). Beaucoup d'éléments laissent penser que le premier et le cinquième films de la liste sont en rapport : l'un et l'autre se présentent comme des biographies du personnage incarné par Woody Allen, sous la forme d'une parodie de documentaire dont le commentaire est assuré par un narrateur non diégétique au phrasé dramatique, voire pompeux. Cette ressemblance dans la forme nous autorise à faire figurer *Zelig* dans notre liste, alors que le personnage enfant n'y apparaît en fait que sur quelques photographies anciennes, en noir et blanc, et qu'il n'y est jamais incarné par un jeune acteur. Or, les premières images qui nous sont montrées du protagoniste de *Take the Money and Run* sont précisément deux photographies anciennes de bébé, en noir et blanc. Ces images ne sont toutefois pas présentées exactement au même moment dans les deux films. Dans *Take the Money and Run*, il s'agit des deuxième et troisième plans du film, alors que dans *Zelig*, on fait un retour en arrière sur la biographie du personnage après une dizaine de scènes, afin de répondre à la question : « *Who was this Leonard Zelig that seemed to create such diverse impressions everywhere ?* » La biographie de Virgil Starkwell, le héros de *Take the Money and Run*, nous est contée de manière classique, les premiers mots du film, « *On December 1, 1935* », nous informant sur sa date de naissance, la même, soit dit en passant, que celle de Woody Allen, qui choisit de faire débiter ainsi le dialogue du tout premier film qu'il dirige lui-même. Dans l'un et l'autre films on entend parler des parents tandis que ce que l'on voit à l'image évoque la petite enfance : la mère et le père dans *Take the Money and Run* (« *Mrs William Starkwell, the wife of a New Jersey handyman, gives birth to her first and only child...* »), le père seulement dans *Zelig* (« *... he was the son of a Yiddish actor named Morris Zelig...* »). Ce dernier film fait clairement écho au premier, mais le personnage de caméléon humain qu'y incarne Allen est très particulier et marque une étape décisive dans le développement de la *persona*, ce qui se retrouve dans la présentation extrêmement brève qui est faite de ses origines. Ainsi, nous sommes amenés à penser que l'élément féminin du couple de parents dont parle ensuite le commentaire n'est pas la mère biologique de Leonard Zelig, même si ce n'est pas dit explicitement (« *The elder Zelig's second marriage is marked by constant violent quarreling...* »), et nous n'apprenons rien sur le caractère de cet enfant. En revanche, l'information sur Virgil Starkwell sature littéralement le début de *Take the Money and Run*, au point de « boucler » le destin de l'enfant dès le troisième plan du film, la seconde partie du commentaire venant démentir l'innocence nostalgique des clichés anciens : « *He is an exceptionally cute baby with a sweet disposition... before he is 25 years old he will be*

wanted by police in six states, for assault, armed robbery and... ». Ensuite, alors que *Zelig* dont l'intrigue est située dans les années 1920 enchaîne sur d'autres photographies d'archives, la deuxième séquence de *Take the Money and Run* nous montre une saynète tirée de l'enfance du héros, avec un fond musical guilleret, et toujours le commentaire *off* parodiant le documentaire social : « *Growing up in a slum neighborhood where the crime rate is among the highest in the nation is not easy, particularly for young Virgil who is small and frail compared to the other children.* »

Ces premières séquences de *Take the Money and Run* sont extrêmement importantes, puisqu'elles sont consacrées à l'enfance du personnage dont la *persona* avait émergé dans les monologues de cabaret, puis à l'occasion des rôles de Woody Allen acteur dans *What's New, Pussycat ?* et *Casino Royale*. La silhouette frêle du « petit rouquin binoclard » est déjà connue, et la fonction de ces séquences est de lui donner une histoire, des origines, une épaisseur, même relative, nous y reviendrons. Pour ce faire, on va convoquer tous les moyens du documentaire, les photos d'archives, la dramatisation d'épisodes de l'enfance, puis de l'adolescence, les témoignages d'éducateurs (ancienne institutrice, professeur de violoncelle, référent de liberté conditionnelle, parents), les tests des psychologues... On va surtout le doter d'un visage d'enfant, et même de deux, puisqu'on le verra à huit ans environ dans une première scène, puis vers dix ans dans une seconde (les rôles sont joués par deux frères). Difficile cependant de parler d'épaisseur du personnage, qui n'évolue guère : ses caractéristiques, les lunettes à grosses montures noires, les cheveux roux, la maladresse, sont présentes d'emblée, chaque scène se solde par un échec, et Virgil enfant ou jeune adulte connaît plusieurs fois la même humiliation. Régulièrement, on lui arrache ses lunettes, on les lui piétine, sa vie n'est qu'un éternel recommencement. La présentation des éducateurs est lourdement ironique : ce sont des caricatures aux propos peu cohérents, incapables d'enseigner quoi que ce soit au jeune Virgil. Le personnage serait donc plus « plat » que « rond », pour reprendre la terminologie anglophone. Il est doté d'un passé, mais pas d'une véritable formation au sens d'une *bildung*, et le traitement comique renforce son aspect unidimensionnel. Le film consiste en grande partie en une mise en images des gags verbaux des monologues de Woody Allen, d'où l'importance du commentaire *off*, parfois redondant. Ainsi dans la quatrième scène du film, où l'on voit Virgil s'essayer à jouer du violoncelle dans une fanfare qui défile, le narrateur alourdit par sa description des images qui se suffisent à elles-mêmes : péché de jeunesse ou parodie d'un certain cinéma social ? C'est d'ailleurs au moment même où apparaît à l'écran, pour la première fois dans un film *de* Woody Allen, l'incarnation du protagoniste *par* Woody Allen que le commentaire use du ressort comique le

plus caractéristique des textes d'Allen, soit l'incongruité, puisque l'énumération des crimes de Virgil que nous citions plus haut s'achève à ce moment là sur : « *illegal possession of a wart.* » On retrouve Woody Allen, sa « patte », sa signature, à l'instant précis où l'enfant roux à lunettes, qui d'abord fait sourire, puis se trouve en butte à l'humiliation, apparaît à l'image. Le *comedian* fait son apprentissage du cinéma, et éprouve la nécessité d'adopter une démarche de biographe, en passant par le stade de l'enfance, pour donner chair à son personnage. Que celui-ci n'évolue pas vraiment et demeure « plat » ne doit pas à notre sens être vu comme un échec : dès son premier film comme réalisateur, Woody Allen réussit à créer un personnage comique original transposant à l'écran la *persona* de ses textes. Il nous semble que le passage par l'enfance constitue l'un des moyens de cette réussite, sans doute parce que le personnage lui-même présente des aspects enfantins tels que la faiblesse physique, ainsi qu'une forme d'aplomb innocent qui fait qu'il ne se décourage jamais en dépit de ses échecs répétés.

Les films qui suivent n'intègrent pas de représentation du héros enfant, mais sont tout aussi constitutifs du personnage allénien, en ce qu'ils adoptent eux aussi une démarche essentiellement biographique, insistant en particulier sur l'immaturation de leur héros. Les parents de Fielding Mellish dans *Bananas* le traitent en petit garçon qu'il est resté par certains aspects : n'achète-t-il pas en cachette des revues érotiques ? Le film s'apparente (d'assez loin, il faut le reconnaître) aux romans de formation de jeunes gens, voire aux romans picaresques : un jeune homme quitte sa famille pour aller vivre des aventures parmi des guérilleros, engagement qui lui permettra de gagner le cœur d'une belle peu séduite par ses charmes avant qu'il n'ait fait ses preuves. On pense à *Tom Jones*, et on peut remarquer que les prénoms choisis pour ces premiers héros alléniens leur offrent des parrains fort prestigieux. Un patronage littéraire qu'il faut relativiser, dans la mesure où Virgil et Fielding sont des prénoms somme toute relativement courants aux Etats-Unis, mais qui démontre que Woody Allen n'a pas attendu *Love and Death* pour nourrir ses films et enrichir son personnage en faisant référence à des œuvres littéraires. On peut ainsi retrouver parmi les matériaux lui permettant de bâtir son personnage filmique des éléments provenant de textes essentiellement centrés sur le destin d'un héros : si le Virgil de *Take the Money and Run* a sans doute fort peu de traits communs avec Enée, *Bananas* cite une scène de *Tom Jones*¹, et *Love and Death* s'appuie explicitement sur les romans de Tolstoï et de Dostoïevski.

¹ Il s'agit d'une référence à la scène à l'auberge d'Upton entre Mrs Waters et Tom, qui assimile le jeu de la séduction à l'art de la guerre et à l'art de la table (Henry Fielding, *Tom Jones*, Penguin (London, 1966), pp. 455-5.) Fielding Mellish et une belle guerrière mangent de concert en échangeant force œillades, moues sensuelles et

Sleeper ne nous permet pas non plus de rencontrer son protagoniste enfant, mais lui offre une véritable seconde naissance : le personnage réanimé à la première scène se comporte en bébé bavant et titubant, incapable de marcher ou de parler. Il devra par la suite apprendre à vivre dans une société plus « avancée », chronologiquement du moins, et ne parviendra jamais d'ailleurs au statut d'adulte et de membre à part entière de cette société. Au contraire on essaiera d'utiliser son innocence et son statut de marginal pour la subvertir. Certains éléments du film renvoient aux contes et à l'enfance, avec des légumes aussi géants que le haricot magique de Jack, et un pudding aussi irrésistible que les balais et les seaux d'eau de l'apprenti sorcier. C'est pratiquement le seul film de Woody Allen dans lequel il s'essaye de façon systématique au burlesque, avec plus ou moins de réussite, comme s'il s'agissait de passer par une sorte d'enfance du personnage comique grâce à l'imitation des grands modèles tels que Chaplin et Keaton pour parvenir à la définition du personnage allénié : *Sleeper*, ou la preuve que Woody Allen ne joue guère sur le registre visuel pour son comique, du moins pour ce qui est des mouvements du corps. Il ne se déplace pas avec la grâce de Chaplin, la précision de Keaton ou l'énergie des frères Marx. Ce qui fait rire en le voyant, c'est son allure malingre, son visage de clown triste, et surtout le contraste entre cette apparence peu flatteuse et son inextinguible envie de séduire qui le mène jusqu'à exagérer sa maladresse et à se moquer de lui-même pour mettre les rieurs de son côté, ce qu'il parvient à faire grâce au verbe surtout. Lorsque dans les premières scènes de *Sleeper* il essaye de faire rire de son physique en se comportant en nouveau-né, le spectateur ressent un certain malaise tant les mimiques évoquent le handicap, alors que les pitreries verbales fondées sur l'autodérision fonctionnent en général très bien et sont, elles, vraiment constitutives du personnage allénié.

« ... but I had a completely different concept of myself as a child. »

Si *Bananas* et *Sleeper* peuvent être regardés comme des étapes dans l'évolution du personnage, en quelque sorte comme son enfance, ils ne nous permettent pas de le rencontrer enfant, contrairement aux deux films qui les suivent, *Love and Death* et *Annie Hall*, qui ont aussi pour point commun de se présenter comme des récits autobiographiques. L'un et l'autre s'ouvrent sur une scène introduisant un narrateur à la première personne, parlant au présent, qui va revenir sur son enfance dans les scènes suivantes où l'adulte continuera son commentaire en voix *off* tandis que son personnage sera interprété à l'image par un jeune

autres grimaces. Toutefois, la référence littéraire est peut-être trop recherchée et il est possible que la source directe soit l'adaptation filmique de l'œuvre de Fielding, qui connut un grand succès à sa sortie (Tony Richardson, *Tom Jones*, United Artists, 1962).

acteur. Toutefois, le spectateur ne reçoit pas du tout ces deux incarnations du narrateur de la même manière, dans la mesure où la situation narrative ainsi que le son et l'image sont radicalement différents dans les deux scènes inaugurales. Dans *Love and Death*, avec des chœurs solennels en fond musical, et à l'écran un ciel nuageux, puis un cimetière orthodoxe, il entend seulement une voix qu'il reconnaîtra comme étant celle de Woody Allen s'il est un familier de ses disques ou de ses films, alors que dans *Annie Hall*, il se retrouve face à face avec « Woody Allen » en costume de ville, qui lui adresse un monologue digne de ses spectacles de cabaret. Ces deux présentations témoignent d'une évolution considérable du personnage : alors que l'avatar allénien proposé dans *Annie Hall* est visuellement très proche de « Woody Allen » à la ville, c'est encore un personnage de composition qui est construit dans *Love and Death*, comme l'illustrent l'incipit du film et la manière d'introduire le retour en arrière présentant l'enfance du héros.

Le jeune garçon nous apparaît d'emblée comme condamné, puisque la voix de la première scène parle apparemment du « ciel » au plan un, ou d'outre-tombe au plan deux, un peu à la manière de celle du narrateur du *Sunset Boulevard* de Billy Wilder². Les propos tenus ne viennent pas vraiment contredire les indications fournies par les images, ils anticipent seulement un peu sur elles :

How I got into this predicament I'll never know. Absolutely incredible. To be executed for a crime I've never committed? Of course isn't all mankind in the same boat? Isn't all mankind executed for a crime it never committed? The difference is that all men go eventually. But I go six o'clock tomorrow morning. It was supposed to be at five o'clock but I've got a smart lawyer. Got leniency.

Après la scène de résurrection de *Sleeper*, voici les dernières heures d'un condamné, digne représentant de l'humour de son créateur puisqu'il n'hésite pas à user, même à cette heure solennelle, d'un des procédés comiques favoris de ce dernier pour « dégonfler » l'emphase des premières déclarations, apposant sa signature sur ces plans dont les premières secondes peuvent surprendre. C'est bien un film de Woody Allen qui commence, placé ainsi sous le double signe de la mort et de l'absurde. Les scènes suivantes, introduisant le héros enfant, sont à l'avenant : le narrateur exprime son très vif désir de redevenir enfant (« *I have a tremendous yearning to be young again. A boy. Such happy memories of our summer house...* »), mais nous ne pourrons voir le jeune Boris que dix-huit plans plus tard, après avoir fait la connaissance du petit monde de son enfance, de toute la maisonnée, oncle, grands-

² Sauf que dans ce dernier film, on ne comprend qu'à la fin que le corps que l'on voit au début est celui du narrateur.

parents, parents, familiers, frères... au moyen d'une succession de saynètes s'amusant des clichés de la culture russe tout en témoignant d'une grande tendresse pour elle par la grâce de la qualité de l'image, des acteurs et de la musique³. Si le commentaire évoque un petit paradis, la violence que contiennent plusieurs de ces plans vient contredire l'évocation nostalgique : il s'agit aussi de se prémunir contre les dérives sentimentales du souvenir. Ainsi en est-il des deux frères présentés dans le plan qui précède immédiatement celui qui nous montre Boris pour la première fois : la grande brutalité de leur lutte contredit le ton enjoué du commentaire (« *My two brothers Ivan and Mikhaël used to play amusing little games...* »).

Au vingtième plan du film, on découvre enfin ce nouvel avatar du héros allénien, un jeune garçon de onze ou douze ans, en légère contre-plongée, lié sur... une croix⁴. Est-ce du Jardin des Oliviers que nous parvenait la voix du narrateur aux deux premiers plans ? Nous avons évoqué quelques parrainages héroïques pour les premiers personnages d'Allen à l'écran, mais il faut avouer qu'ils sont nettement surpassés ici ! Cette fois, tout en gardant les attributs acquis dans les spectacles et films antérieurs, le personnage s'approfondit au point de compter les interrogations métaphysiques au nombre des éléments qui le compose. Là encore, c'est un bien étrange enfant qui nous est présenté tout au long de ces scènes permettant à Boris de narrer sa première expérience de la mort (un serviteur frappé par la foudre) et le rêve surréaliste qui s'ensuivit (des garçons de café qui sortent de cercueils dressés et qui entament une valse après avoir manqué en venir aux poings), puis d'évoquer les discussions philosophiques qu'il avait enfant avec le Père Nicolaï, un prêtre orthodoxe, avant de conclure cette séquence sur le récit de sa première vision mystique : « *I recall my first mystical vision.* » Il s'agit en fait d'une rencontre avec la mort sous la forme traditionnelle du « Faucheur » (*the Grim Reaper*)⁵ en grand appareil. Rien de bien original ici, si ce n'est l'aplomb du jeune garçon et l'irruption de la question incongrue qui fait basculer les angoisses métaphysiques dans la farce. Cet enfant qui n'en a que l'apparence est bien « Woody Allen » adoptant la défroque d'un invraisemblable jeune garçon russe à l'époque napoléonienne :

BORIS Who are you?
DEATH Death.
BORIS What happens after we die?

³ Tendresse que résume ce commentaire du narrateur à propos de son père : « He was an idiot, but I loved him. »

⁴ *Love and Death* présente un joyeux fatras de références religieuses essentiellement chrétiennes. Woody Allen n'hésite pas à incarner un personnage russe et orthodoxe, comme pour nous communiquer une conception des choix religieux dus au simple hasard du lieu de naissance. Il semblerait que dans l'univers allénien tout se vaille en matière de symboles religieux devenant accessoires interchangeables et simples matériaux pour bons mots et plans incongrus. On aurait tort d'en prendre ombrage et de crier au blasphème : ce qui est ici dénoncé, c'est l'absurdité de l'univers et pas les dérisoires tentatives des hommes pour le conjurer.

⁵ Les cultures anglo-saxonnes conçoivent la mort sous les traits (si on peut dire) d'un personnage masculin.

DEATH ...
BORIS Is there a hell?
DEATH ...
BORIS Is there a god? Do we live again?
DEATH ...
BORIS All right. Let me ask one key question: are there girls?
DEATH You're an interesting young man. We'll meet again;
BORIS Don't bother.
DEATH It's no bother.

Il ne s'agit pas ici d'explorer l'enfance et d'interroger la mémoire, mais de parodier les récits d'enfance comme sont parodiés ensuite les classiques russes, et de faire voyager un personnage comique dans l'espace et le temps, ce qui est caractéristique de certains grands de la comédie : on pense à Buster Keaton en mécanicien dans *The General* ou en costume marin dans *The Navigator*, comme à Laurel et Hardy légionnaires. Toutefois, Woody Allen se démarque ici de la plupart de ses devanciers qui, tels W.C. Fields ou les frères Marx, et Chaplin jusqu'à *The Great Dictator*, portent d'un film à l'autre le costume emblématique de leur personnage. Le sien adopte des déguisements différents, et l'enfance dans *Love and Death* n'est que l'un de ces costumes permettant des effets comiques nés du contraste entre l'âge de l'acteur, ses actions et ses remarques. De *Bananas* à *Love and Death*, les films eux-mêmes se présentent sous des aspects variés : *Everything You Always Wanted to Know About Sex* en particulier est composé d'une série de sketches parodiant certains auteurs et styles cinématographiques, le film d'horreur, le film de science fiction ou les films d'Antonioni. C'est en quelque sorte une enfance du personnage qui se construit ou plutôt qui est éprouvée d'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'un genre filmique à l'autre, car son trait le plus caractéristique est qu'il change fort peu en dépit de ses tribulations diverses. Le personnage comique est original et efficace, mais malgré les différentes expériences que nous venons d'évoquer, il reste unidimensionnel, et consiste principalement en une transposition à l'écran de la *persona* comique des monologues⁶. Ainsi, ce n'est pas parce que nous faisons sa connaissance alors qu'il est enfant que nous constatons une quelconque évolution chez Boris, qui pourrait aussi bien participer à un des sketches de *Everything You Always Wanted To Know About Sex*. Alors qu'esthétiquement parlant *Love and Death* marque un pas décisif dans l'évolution du style de Woody Allen, le personnage paraît figé, et semble marquer le pas. En revanche, *Annie Hall* va constituer un tournant majeur dans cette construction.

⁶ Unidimensionnel ou « plat » ne signifie pas sans intérêt, répétitif ou interchangeable. Création originale, le personnage a su convaincre de très nombreux spectateurs au point de devenir un véritable type. Au delà, nous verrons par la suite s'il reste inchangé de film en film ou s'il évolue.

« ... we show you the old neighbourhood. »

Nous avons évoqué les précédents rôles de Woody Allen comme autant de costumes différents de son personnage. Même si *Take the Money and Run* se présentait comme une biographie, et si le héros avait la même date de naissance que l'auteur, et était interprété par ce dernier, aucun spectateur ne risquait de croire que Woody Allen avait eu ce destin-là ! En revanche la proximité est extrême entre le protagoniste de *Annie Hall* et son auteur et interprète. Il s'agit de l'avènement d'un personnage non pas nouveau, mais refondé, métamorphosé, construit essentiellement à partir du sentiment qu'éprouve le spectateur d'une coïncidence étroite entre la « personne » et le personnage. Pour lui donner un nouveau départ un retour aux sources s'avère nécessaire ; c'est pourquoi le film adopte une forme autobiographique et est introduit comme *Love and Death* par un monologue du protagoniste narrateur qui annonce que le film va tenter de retracer la genèse des événements qui l'ont amené au point où il se trouve⁷. C'est aussi pourquoi on va commencer le récit par l'enfance du héros, toujours comme dans *Love and Death*, mais aussi comme dans *Take the Money and Run*. L'étude des similitudes et différences avec le traitement de ces scènes d'enfance dans les deux films antérieurs permettra de mesurer à quel point *Annie Hall* constitue une étape décisive dans l'évolution du personnage.

Le jeune acteur choisi pour incarner Alvy Singer enfant présente les mêmes caractéristiques physiques (cheveux roux, lunettes) que ses prédécesseurs, et le spectateur l'accepte aisément comme une figure vraisemblable du protagoniste enfant. La manière de le présenter, et d'introduire le personnage dans la narration tient des deux films précédents : le contexte social et culturel se rapproche de celui qui est évoqué dans *Take the Money and Run*, et les saynètes proposées sont introduites et commentées par la voix *off* d'un narrateur à la première personne comme dans *Love and Death*. Comme dans ces deux films, le spectateur assiste à des scènes constitutives du personnage, ainsi que du comique particulier au film et à son auteur. Le nombre de scènes nécessaires est d'ailleurs pratiquement constant : dans *Take the Money and Run* on assiste par trois fois à la déconfiture d'un très jeune Virgil avant d'entendre le témoignage d'une de ses institutrices et de le retrouver à nouveau en mauvaise posture quelques années plus tard, et l'on trouve le même nombre de scènes dans *Love and Death* (crucifixion, conversation avec le Père Nicolaï, rencontre avec la Mort) et dans *Annie Hall* (chez le médecin, à Coney Island, à l'école). Le jeune héros de ce dernier film paraît

⁷ Tentatives d'ailleurs placées d'emblée sous le signe de l'échec : « How I got into this predicament I'll never know » (*Love and Death*) et, « I keep sifting the pieces o' the relationship through my mind and examining my life and tryin' to figure out where did the screw-up come... » (*Annie Hall*).

d'ailleurs partager les angoisses métaphysiques de celui de *Love and Death* puisque la première scène le montre avec sa mère, consultant un médecin au sujet de l'état dépressif qu'a induit chez lui sa découverte du fait que l'univers est en expansion. Là aussi le comique naît du décalage entre les préoccupations du héros et son âge tendre, et s'appuie sur un système de rapprochements incongrus et de ruptures typiques de l'humour allénien (« *Brooklyn is not expanding !* »⁸) :

INTERIOR. DOCTOR'S OFFICE – DAY.

Alvy as young boy sits on a sofa with his mother in an old-fashioned, cluttered doctor's office. The doctor stands near the sofa, holding a cigarette and listening.

MOTHER (*To the doctor*) He's been depressed. All of a sudden, he can't do anything.

DOCTOR (*Nodding*) Why are you depressed, Alvy?

MOTHER (*Nudging Alvy*) Tell Dr. Flicker⁹. (*Young Alvy sits, his head down. His mother answers for him*) It's something he read.

DOCTOR (*Puffing on his cigarette and nodding*) Something he read, huh?

ALVY (*His head still down*) The universe is expanding.

DOCTOR The universe is expanding?

ALVY (*Looking up at the doctor*) Well, the universe is everything, and if it's expanding, someday it will break apart and that would be the end of everything!

Disgusted, his mother looks at him.

MOTHER (*Shouting*) What is that your business? (*She turns back to the doctor*) He stopped doing his homework.

ALVY What's the point?

MOTHER (*Excited, gesturing with her hands*) What has the universe got to do with it? You're here in Brooklyn! Brooklyn is not expanding!

DOCTOR (*Heartily, looking down at Alvy*) It won't be expanding for billions of years yet, Alvy. And we're gotta try to enjoy ourselves while we're here. Uh?

*He laughs.*¹⁰

Nous avons dit que dans *Love and Death*, le personnage n'évoluait pas véritablement et n'était qu'un nouvel avatar des rôles de Woody Allen depuis ses débuts comme acteur comique. Il nous faut toutefois tempérer cette affirmation : Boris a permis d'enrichir le personnage en l'intellectualisant, ce qui renforce le biais ironique puisqu'en dépit de cela il reste un enfant. Un personnage que nous dotons d'une telle richesse d'ironie et de références peut-il encore être considéré comme unidimensionnel ? Certes, les monologues de cabaret s'appuyaient déjà sur des références littéraires et philosophiques, de même que les dialogues des premiers films, mais c'est *Love and Death* qui va imposer dans le public l'idée que « les Woody Allen » sont des films comiques intellectuels. Le jeune héros des premières scènes de *Take the Money and Run* était muet, et l'on riait de ses échecs répétés tout en sympathisant

⁸ Bon mot d'une telle profondeur sous la drôlerie qu'Annette Werblad le choisit comme titre de son livre sur l'univers comique d'Allen.

⁹ Est-ce un hasard ? 'The flickers' ou 'the flicks' désignaient en argot le cinéma des premiers temps, avec leurs images sautillantes.

¹⁰ ALLEN, 1983, pp. 4-5. Tome II, annexe 4 [DVD], titre 4.

avec cette victime désignée ne se tenant pourtant jamais pour vaincue, proche des héros de dessins animés et de contes merveilleux ainsi que des comiques de Hollywood. Celui de *Love and Death* et celui de *Annie Hall* prennent la parole, ils ont même deux voix, celle de l'enfant et celle du narrateur adulte, et leur comique devient essentiellement verbal. Dans les trois films, commencer par montrer l'enfance du protagoniste permet également de le présenter comme un cas plus ou moins pathologique, de manière extrêmement brutale, voire provocatrice (une crucifixion !) dans *Love and Death*, où c'est le narrateur qui souligne lui-même le caractère hors norme de son personnage dès l'enfance, et par le biais d'une satire féroce des éducateurs et des « psys » dans les deux autres films. Nous avons vu de quelle manière la psychanalyse, ou plutôt la vulgarisation des analyses psychologiques constitue l'un des matériaux de base du comique allénien. Dans cette optique, le retour sur l'enfance s'imposait, et il fallait bien consulter pour établir le personnage.

Pastichant certains documentaires biographiques lourdement empreints de déterminisme social et psychologique, *Take the Money and Run* fait alterner les scènes de la vie de Virgil enfant et les interviews de certains de ses éducateurs auxquels le narrateur donne la parole, mais les analyses contradictoires et finalement vaines de ces véritables caricatures n'interfèrent en aucune façon avec le personnage lui-même et ne le dotent d'aucune épaisseur. Chaque intervention est une sorte de court monologue comique et jamais le personnage ne reprend à son compte cette parole sur lui-même. En revanche, le parti pris autobiographique de *Annie Hall* renforce l'attitude d'autodérision caractéristique des héros alléniens. C'était certes déjà le cas dans *Take the Money and Run*, dans la mesure où l'auteur incarnait le personnage. C'était encore plus le cas dans *Love and Death* puisque le récit était à la première personne. La nouveauté dans *Annie Hall*, c'est que juste avant les scènes d'enfance, les tout premiers plans du film consistent en un monologue face à la caméra d'un homme que le spectateur, à ce stade du film, est extrêmement tenté d'assimiler à Woody Allen lui-même. Quelques indices comme la mention d'une « Annie » avec qui il a rompu signalent qu'il s'agit là d'un personnage de fiction, mais ils sont de peu de poids par rapport aux coïncidences avec la personnalité et la biographie de l'auteur. Voilà un homme qui se présente en *comedian*, comme l'a été Woody Allen, qui annonce qu'il vient d'avoir quarante ans, toujours comme Woody Allen au moment de la réalisation du film, et dont les origines sont bien les mêmes que celles du réalisateur et acteur : « *I was brought up in Brooklyn during World War II.* » Une créature à ce point à l'image de son créateur a-t-elle droit au statut de personnage à part entière ? Dans *Annie Hall* c'est l'ironie avec laquelle le narrateur se présente qui le constitue en tant que créature filmique, dans le monologue inaugural comme dans les scènes d'enfance

qui le suivent. Il est à noter par ailleurs qu'il faudra attendre que la mère du personnage l'emmène consulter un médecin dont le nom évoque les débuts du cinéma pour que ce dernier le dote d'une identité... Dans *Take the Money and Run* le comique des scènes d'enfance de Virgil, proche du burlesque, et le comique des interventions de ses anciens éducateurs, reposant sur la satire et la caricature, étaient simplement juxtaposés, le personnage se constituant comme une mosaïque. Dans *Annie Hall* le narrateur et le personnage confondus pratiquent l'auto ironie en commentant les scènes d'enfance, ironie fondée d'emblée sur le contraste entre les derniers mots du monologue d'exposition (« *And it's funny, I'm not – I'm not a morose type, I was a reasonably happy kid, I guess.* ») et notre première rencontre avec un enfant extrêmement renfrogné que sa mère présente comme déprimé. La succession du monologue inaugural et des scènes consacrées à l'enfance fonde le personnage d'Alvy Singer comme une forme nouvelle du héros allénien opérant la synthèse entre les premiers protagonistes comiques et les rôles de névrosés new-yorkais que l'on reconnaîtra comme typiques de Woody Allen ; pour preuve, l'intervention du personnage adulte assis à la place d'Alvy dans la salle de classe et dialoguant avec le professeur et ses anciens camarades de classe. D'ailleurs cette apparition et ce télescopage temporel amorcent la transition vers l'âge adulte du personnage, au moyen d'un dernier contrepoint ironique : « *I lost track of most of my old schoolmates, but I wound up a comedian* ». Toujours la vieille histoire du menteur qui jure qu'il dit la vérité... Les coïncidences autobiographiques sont sans doute autant de moyens de susciter l'adhésion du spectateur à ce personnage qui se construit à partir des rôles précédents de Woody Allen ainsi qu'à partir de sa propre expérience de *comedian*, et d'auteur, réalisateur et interprète de ses propres rôles. Toutefois, cette croyance suscitée chez le spectateur n'a de cesse d'être battue en brèche par l'ironie consubstantielle de la création du personnage. Les propos du narrateur (« *My analyst says I exaggerate my childhood memories, but I swear...* » ; « *You know, I have a hyperactive imagination. My mind tends to jump around a little, and I-I-I-I have some trouble between fantasy and reality* »), les personnages (le médecin, les caricatures de professeurs) et les situations burlesques (« *I was brought up underneath the roller coaster in the Coney Island section of Brooklyn* »¹¹) fonctionnent comme autant de mises en garde quant à la nature fictionnelle du récit.

Au début de *Annie Hall* comme dans *Take the Money and Run* et dans *Love and Death*, le personnage allénien enfant est essentiellement une figure comique, qui amuse dans la mesure où il se comporte et parle comme le personnage adulte. Des années plus tard,

¹¹ Toutes ces citations in ALLEN, 1983, pp 3-9.

Woody Allen avouera à Stig Björkman¹² sa difficulté à diriger des enfants, avec lesquels il dit avoir toujours du mal à obtenir ce qu'il veut : soit les enfants surjouent parce qu'ils ont appris par cœur les dialogues avec leurs parents, soient leur jeu sonne creux parce qu'ils n'appréhendent pas l'ironie constitutive de la comédie allénienne. Rien n'est plus vrai, mais dans le même temps, cela n'a guère d'importance dans le cas de ces enfants-là qui sont des modèles réduits du personnage et pas de véritables enfants. Forcément, ils jouent faux puisqu'ils prononcent des paroles d'adultes destinées à amuser des adultes. Dans les films qui nous intéressent ici le comique naît de ce décalage même. La reprise de la figure du protagoniste enfant dans *Annie Hall* est essentielle dans la mesure où elle témoigne du fait que la nouvelle forme qu'adopte le héros allénien à partir de ce film ne renie pas ses avatars passés qui constituent en quelque sorte son enfance. Cependant le personnage implique dorénavant une nouvelle profondeur de sentiments que révèle entre autres une dernière scène, située plus loin dans le film, où apparaît le motif de l'enfance intimement lié cette fois-ci au souvenir, et aux relations amoureuses. Alvy et Annie se sont réconciliés après une première rupture, et pour ce qu'Alvy admettra plus tard avoir été son dernier moment de bonheur avec elle (« *That day in Brooklyn was the last day I remember really having a great time.* »), retournent avec leur ami Rob sur les lieux de l'enfance d'Alvy¹³ :

INTERIOR – ALVY'S BED

Alvy is lying in bed next to Annie, who is leaning on her elbow looking down at him. He rubs her arms and she smiles.

(...) ANNIE Alvy, what about... what if we go away this weekend, and we could-

ALVY Tsch, why don't we get... why don't we get Rob, and the three of us'll drive into Brooklyn, you know, and we show you the old neighborhood.

ANNIE Okay, okay. Okay.

ALVY That'd be fun for yuh. Don't you think-

ANNIE Yeah.

Alvy raises up his head and they kiss.

EXTERIOR. Highway.

(...) ROB I can't wait to see the old neighborhood.

ALVY Yeah, the neighborhood's gonna be great.

ROB We can show her the schoolyard.

ALVY Right. I was a great athlete. Tell her, Max, I was the best, I was all schoolyard.

ROB Yes, I remember. (*Annie laughs*) He was all schoolyard. They threw him a football once, he tried to dribble it.

ALVY Yeah, well, I used to lose my glasses a lot.

EXTERIOR. AMUSEMENT PARK.

(...) ALVY I have some very good memories there.

ROB What kind of good memories, Max? Your mother and father fighting all the time.

¹² ALLEN, 2002, pp. 284-5.

¹³ Voir tome II, annexe 3, pp. 23sqq, et annexe 4 [DVD], titre 6.

ALVY Yeah, and always over the most ridiculous things.

FLASHBACK – INTERIOR. ALVY'S HOUSE.

Alvy's father sits in his chair. His mother is polishing a door while young Alvy lies on the floor playing. Annie, adult Alvy and Rob quietly walk into the scene to watch.

ALVY'S FATHER You fired the cleaning women?

(...)ALVY'S MOTHER Leo... I married a fool !

ROB (*Pointing*) Hey, Max! Who's that?

As the three friends watch Alvy's old living room, the scene has suddenly shifted. A huge crowd stands around the room, laughing, eating, chatting and vibrating with the turns of the roller-coaster ride.

ALVY It-it-it's the welcome home party in nineteen forty-five, for my cousin Herbie.

ADULT ALVY (*Pointing*) Look, look, there's-there's that one over there, that's Joey Nichols (...) He was always bothering me when I was a kid.

JOEY (...) You can always remember my name, just think of Joey Five Cents. That's me, Joey Five Cents!

Joey grabs Alvy's cheeks and pinches them.

(...)

EXTERIOR. STREET.

Alvy and Annie walk contentedly down a street; Alvy's arm is draped around Annie. People walk by them as they move toward their apartment building.

ANNIE Well, I had a really good day, you know that?

It was just a real fine way to spend my birthday.

Si la réalité de l'enfance est loin d'être idyllique, marquée comme elle est par la violence (les disputes des parents, la guerre en arrière plan, les joues du héros brutalement pincées), ce retour finalement assez peu nostalgique a le mérite de recréer un temps l'harmonie dans le couple. Les rires d'Annie sont sincères, mais le spectateur ne peut s'empêcher de percevoir de l'ironie dans ses propos, avant comme après le retour en arrière. En effet, c'est sur les lieux de l'enfance d'Alvy que l'on retourne pour fêter l'anniversaire d'Annie, car c'est la première idée qui vient à Alvy lorsque Annie exprime le désir de sortir. Dès lors, la rupture définitive n'est-elle pas inéluctable ? C'est bien Alvy, son égocentrisme et son narcissisme, qui sont visés par l'ironie, et à travers Alvy, le héros allénien tout entier, qui prend dans ce film une nouvelle dimension. Il n'est certes pas question de renoncer aux traits caractéristiques du personnage, d'ailleurs le dialogue rappelle l'enfance de Virgil Starkwell, prototype du héros allénien (« *I used to lose my glasses a lot* »), mais de le refonder en le dotant de plus d'épaisseur grâce à un subtil dosage de sympathie pour le personnage et d'ironie envers lui.

Ne peut-on pas aussi percevoir dans cette ironie une sorte de regret de voir le personnage figé une fois pour toute sous cette forme ? Woody Allen est parvenu à créer un personnage comique original, et à le faire évoluer au fur et à mesure de son avancement en âge, et des changements sociaux et culturels vécus par le public, mais lui reconnaît des limites qui sont probablement les siennes propres. Ce personnage a su plaire, il plaît encore, nous en

avons fait l'expérience auprès de jeunes étudiants qui ont apprécié *Annie Hall*, mais plaira-t-il encore longtemps ? Nous n'aborderons la question du vieillissement du personnage que plus tard, nous en sommes encore à l'enfance, et pourtant perce sous l'ironie l'angoisse, peut-être, de « passer ». Mais n'anticipons pas et restons-en pour l'instant aux scènes d'enfance qui seraient dans *Annie Hall* à la fois constat et acceptation des limites du personnage allénien tel qu'il est redéfini dans ce film, à partir d'un renoncement à la fantaisie visuelle et d'un ancrage très net dans le comique verbal et dans un comique de situation qu'Allen réinvente en incarnant un avatar urbain et postmoderne du *schlemiehl*.

« *The boy's a natural* »

Le petit Alvy Singer n'est pas le dernier « Woody Allen enfant » à montrer ses lunettes et ses cheveux roux à l'écran : le personnage allénien va réapparaître sous les traits d'un enfant dans *Stardust Memories*, qui poursuit la genèse du personnage dans le cadre d'une réflexion sur les tenants et les aboutissants de la création cinématographique, ainsi que sur la célébrité et les chevauchements, voire les débordements entre domaines privés et publics. On le voit, un film clé dans lequel le passage par la case enfance s'impose, ce qui nous amène à nous interroger sur ce besoin de revenir à l'enfance du personnage qui caractérise bon nombre des films de Woody Allen jusqu'à *Zelig*. Dans cette première partie de l'œuvre, ces Woody Allen en miniature constituent même une sorte de marque de fabrique, une signature, une preuve de l'originalité de la comédie allénienne. Qui a jamais vu Charlot enfant, ou Buster Keaton, ou Groucho Marx ? Harpo Marx composait une sorte de vieil enfant, et Harry Langdon de gros bébé, mais il s'agissait de faire mimer des comportements puérils à leur corps d'adulte. Mieux : imagine-t-on W.C. Fields enfant ? En revanche, Woody Allen dote son personnage d'une enfance à sa mesure dans la première partie de sa filmographie.

Représenter son personnage sous les traits d'un enfant apparaît également comme un bon moyen de gagner la sympathie des spectateurs. On sait la valeur accordée à l'enfant dans nos sociétés depuis les Lumières. A l'heure où les couples se font et se défont sans grand risque de condamnation morale de la part de la majorité¹⁴, la filiation s'affirme comme un droit de l'individu et l'enfant devient éminemment désirable. Toutefois on ne peut pas dire que la manière dont les enfants sont présentés dans les films de Woody Allen vise à l'attendrissement du spectateur. Même enfant, le personnage est dépeint de manière caricaturale et relève d'un comique de dérision, bien loin de la tendresse d'un Chaplin pour

¹⁴ Le divorce a d'ailleurs toujours été bien accepté aux Etats-Unis, et même considéré comme une liberté fondamentale, voire une marque de résistance contre les interdits papistes.

son Kid, au point de toucher à la satire. Ce pourrait-il que ces mini adultes raisonneurs fussent autant de caricatures permettant de railler une société dévalorisant la maturité, l'apprentissage et l'expérience et valorisant la spontanéité et les dons naturels? La référence à l'enfance est également essentielle si l'on se rappelle que la psychanalyse est l'un des matériaux de base de la création allénienne. Ces personnages d'enfants sont présentés d'emblée comme des cas et il faut à chaque fois que l'on consulte à leur sujet : nous l'avons vu dans *Take the Money and Run* et dans *Annie Hall*, et ce sera aussi le cas dans *Stardust Memories*. Là encore, il ne faut pas négliger la dimension satirique, et l'on peut lire ces scènes comme une critique de la propension de certains à relire l'enfance comme source de traumatismes et de névroses. *Stardust Memories* reprend sur un mode beaucoup plus grinçant que les autres films l'exploration de l'enfance du personnage, et Woody Allen fait usage de matériau personnel : ainsi, le jeune Sandy fait de la magie, et tous les biographes du cinéaste rappellent que c'était son activité favorite à l'adolescence. Il s'agit d'un film de crise : crise du protagoniste, Sandy Bates, qui souhaite sortir de son statut de cinéaste comique, et sans doute aussi crise du personnage allénien après le succès de *Annie Hall* et de *Manhattan*, et l'échec de *Interiors*, film où ce personnage apprécié du public n'apparaît pas, mais qui traite en profondeur des relations familiales. Toujours est-il que l'on peut difficilement soutenir que dans ce film le recours à un personnage enfant a pour effet de gagner la sympathie du spectateur, le jeune Sandy n'étant guère plus engageant que l'adulte :

A dark roadside club. Sandy, Jack and Daisy sit at a small round table, talking over a woman's singing of 'Brazil'.

Daisy laughs; the female singer finishes her song, and as the audience, including Daisy and Sandy, applauds, an announcer introduces the next act offscreen.

ANNOUNCER'S VOICE-OVER And now the Brooklyn Boys' Club is happy to present the amazing Sandy.

Daisy and Sandy, still clapping, look offscreen at the stage, and the film cuts to the darkened stage where a young Sandy, wearing a magician's cape, stands blowing kisses to an adoring audience. A young girl with long blond curls assists Sandy, introducing him to the audience with a wave of her hands. She walks offstage as Sandy turns to a small table holding a white globe. He moves his hands over it; the globe begins to rise. Eastern-like music plays in the background.

The camera moves briefly to the audience staring in amazement at the young Sandy and his magic trick. They murmur enthusiastically.

A MALE AUDIENCE MEMBER Incredible.

As Sandy continues to wave his arms over the floating globe, the blond assistant crosses the stage, gesturing, encouraging the audience to applaud more. She walks over to Sandy and makes an 'okay' sign to him, smiling. The music continues in the background.

The camera goes back to the audience, to a sophisticated group, consisting of an Italian couple, Marina and Dimitri, and Judith Crist, clustered around a round table, smoking cigarettes and watching with cool appreciation. They are dramatically backlit, as if sitting in dark space.

MARINA *E straordinario e divino.*

DIMITRI (*Nodding his head*) *E vero. Magnifico.*

JUDITH CRIST The boy's a natural. I've never seen anything like it. A born magician.
The camera cuts to Sandy's mother, sitting at another table and looking directly at the camera.

SANDY'S MOTHER Well, he should be. He sits in his room alone and practices for hours.
A man talks to her offscreen, as if he were an interviewer.

MAN'S VOICE You're sure he's not doing something else?

SANDY'S MOTHER Oh, he does that, too. (*She holds up several photographs of half-nude women in erotic poses in front of her face*) I found these pictures hidden in his drawer.
While the rest of the audience chatters in the background, the camera moves to the table where Sandy's analyst sits, a distinguished-looking man with a pointed gray beard.

SANDY'S ANALYST (*Looking directly into the camera*) It causes him great guilt. I don't know if I can ever cure him. I've been treating him for years already.

The camera is back on the stage. The young Sandy, looking serious in his glasses, holds up a cane. He moves his hands down its stem and the cane turns into a bouquet of flowers; his assistant stands in the back of the stage holding another cane and a deck of oversized cards. The audience gasps and applauds in pleased amazement.

*The music stops and the film cuts back to the Stardust Hotel lobby.*¹⁵

On peut remarquer que c'est dans ce film que Woody Allen introduit le motif de la magie comme métaphore de l'art du « faiseur de film », qui sera récurrent par la suite. Ici il sert à souligner l'aspect satirique de la scène : les tours qui font se pâmer l'assistance sont des plus simples. On peut également lire de telles scènes comme des représentations du sentiment d'imposture parfois ressenti par des auteurs doués, par ces « naturels », pour utiliser un anglicisme, qui gagnent l'admiration du public sans avoir le sentiment de vraiment la mériter. Mais peut-être faut-il simplement y voir un nouvel avertissement quant au quiproquo fondant la relation d'un auteur à ses spectateurs sur son seul personnage, que d'aucuns tendraient à confondre avec sa personne ?

La scène met en oeuvre un dispositif qui n'est pas sans évoquer la dernière apparition du jeune Alvy dans *Annie Hall* puisque Sandy adulte et ses deux compagnons deviennent spectateurs d'une représentation du passé de Sandy. Le jeune garçon est même applaudi par certains personnages qui critiquent vivement la dernière production de Sandy adulte. Il semble bien qu'ici Woody Allen ne dédaigne pas de faire usage de matériau autobiographique pour approfondir encore son personnage, évoquant les succès de ses débuts, qui ne lui coûtaient guère dans la facilité de ses talents de comique, ainsi que l'échec de *Interiors* dans lequel il se démarque nettement de son image, au point de ne pas apparaître dans le film. *Stardust Memories* peut être considéré comme une évolution et une critique du personnage allénien tel qu'il a été installé dans *Annie Hall* et *Manhattan*, et si le jeune Alvy est une version en miniature de l'adulte, peut-on en dire autant du jeune Sandy? Ce dernier est aussi muet que

¹⁵ ALLEN, 1983, pp. 301-3.

son avatar adulte est strident, ses gestes sont aussi comptés que ceux de l'adulte sont désordonnés, il apparaît comme une sorte de poupée mécanique à laquelle d'autres (l'assistante, le public, la mère, l'analyste) donneraient vie. Ainsi, c'est la mère qui a la réplique comique, et le jeune magicien ne dispose que du geste : une fois encore, Allen montre qu'il renonce à un comique visuel. Le cinéaste adulte prétend refuser ces manipulations, confronté au drame du *performer* qui n'existe que dans l'attention du public et qui ne peut aller contre les attentes de ce dernier. Toutefois, ces différences ne sont qu'apparentes, la mise en abyme souligne à quel point la prestation du jeune Sandy est en décalage avec sa réception à l'intérieur du film, et l'enthousiasme exagéré des commensaux de la boîte comme celui de la mère ne lui attirent pas la sympathie du spectateur du film, bien au contraire. Le jeune Sandy annonce donc bien l'adulte confronté à l'incompréhension du public, et les aspects antipathiques dont Allen ne craint pas de doter son personnage. Alvy Singer, ou Isaac Davies dans *Manhattan* n'offraient pas que des aspects sympathiques, mais leur vulnérabilité permettait une certaine identification du spectateur, tandis que Sandy Bates, généralement désagréable et arrogant, résiste à cette identification, dès l'enfance!

Film de la crise du personnage, et de la création filmique allénienne dans son ensemble, *Stardust Memories* ne pouvait que revenir sur la question des relations familiales, et là aussi le ton se fait plus grinçant et les tours de passe-passe du héros ne lui attirent plus la sympathie. Il est à noter que la scène citée ci-dessus est suivie, quelques scènes plus loin, d'une visite de Sandy à sa soeur, dans laquelle il se montre très peu compatissant quand cette dernière évoque les handicaps de leur père vieillissant. L'image qui est donnée des relations que Sandy entretient avec sa famille opère comme un véritable repoussoir pour ce personnage. Ainsi la mère dans la scène ci-dessus est aussi ridicule que les personnages de parents de *Take the Money and Run*, de *Bananas*, de *Love and Death* ou d'*Annie Hall*. Un peu plus tard dans le film, la satire s'approfondit encore grâce à un dispositif de mise en abyme, puisque ce n'est pas sa mère que Sandy Bates va rencontrer mais l'actrice à qui il avait fait tenir le rôle de sa mère. Dans les scènes finales, nous rencontrons encore la figure des parents, tant dans les visions que dans l'épilogue, et l'on ne sait plus s'il s'agit des parents de Sandy Bates ou d'acteurs incarnant ses parents, même si, de notre point de vue, c'est finalement la même chose puisque Sandy n'est que cela, un personnage joué par un acteur. La complexité des dispositifs d'enchâssement double la complexité des relations familiales, et reflète la perplexité du spectateur face à ce personnage en crise, le forçant à s'interroger sur l'attrait qu'il peut encore exercer en tant que héros paradoxal. Et si nous avons un nouvel avatar du *schlemiehl*, figure postmoderne attirant l'attention sur ses contradictions pour tâcher de

séduire? Voilà un personnage qui apparemment ne fonctionne plus très bien, voyez, même enfant il ne fait plus rire, on ne comprend pas l'enthousiasme qu'il a bien pu soulever, et pourtant, le film, lui, fonctionne. Sandy Bates donnerait alors une nouvelle profondeur à une figure que le succès de *Annie Hall* et de *Manhattan* risquait de figer. Il était nécessaire là aussi de revenir à l'enfance, même de manière oblique, afin de permettre une évolution. Si l'on excepte *Radio Days*, dont le statut est différent, c'est d'ailleurs la dernière fois qu'une partie du rôle du héros allénien se voit ainsi confiée à un jeune acteur, ce qui ne veut pas dire que le personnage renonce aux rôles de « fils de », comme on le verra dans *Oedipus Wrecks*, mais dans le cadre d'un autre genre d'histoire de famille.

Si le visage du personnage enfant reparait dans *Zelig*, c'est très brièvement et sous la forme de deux clichés photographiques qui rappellent *Take the Money and Run*, ce qui n'a rien d'un hasard. Nous l'avons dit, on ne nous communique rien de plus que ces deux photographies à propos de l'enfance du personnage, sans rien qui les authentifie, ce qui est parfaitement logique dans la mesure où cet « homme caméléon » est à la fois tous les personnages et aucun. Comment dès lors, pourrait-il disposer d'une enfance ? Nous le verrons plus loin, *Zelig* représente le personnage fictionnel ultime, dans la mesure où ce sont uniquement ses échanges avec autrui qui le constituent, métaphore du personnage reconstruit dans la conscience des spectateurs qui le reçoivent. A eux dès lors de lui imaginer une enfance à partir de quelques fragments. *Zelig* pousse aussi loin que possible la réflexion sur ce que c'est que la fabrication d'un personnage filmique en s'efforçant de le purifier des éléments personnels qui venaient l'enrichir dans les autres films : ici, plus d'illusion autobiographique, et même si elle devient la compagne de *Zelig*, le Docteur Eudora Fletcher est un personnage que l'on ne risque guère de confondre avec l'actrice Mia Farrow. *Zelig* nous enseigne que toutes ces incarnations ne sont rien d'autres que des personnages fabriqués et par leur auteur et par leurs spectateurs, ce qui sera également le cas du petit Joe de *Radio Days*.

« ...this is my old neighborhood... »

Ce dernier film marque lui aussi une étape importante dans l'évolution du personnage et le présente enfant d'une manière différente de celle des autres films étudiés, puisque les éléments diégétiques sont contemporains de l'enfance du narrateur, qu'on ne voit jamais adulte. Parmi les trois annoncées plus haut, voici la première manière de montrer l'enfance du personnage : c'est le garçonnet qui devient le protagoniste du film, identifié comme personnage allénien grâce la voix *off* que l'on attribue aisément à « l'auteur », désignant ce jeune garçon comme le « je » narratif tel qu'il était au début des années quarante. Ce film

généralement reconnu comme le plus autobiographique de son auteur nous permet de revenir sur l'utilisation que ce dernier fait du matériau personnel¹⁶, ou du moins perçu comme tel. On le garde souvent en mémoire comme étant entièrement consacré à l'enfance du protagoniste. C'est ainsi qu'en dépit de l'avertissement du narrateur mettant en garde contre les distorsions de la réalité qu'opère le souvenir, on a tendance à assimiler au moment inaugural du film ce plan large montrant la mer grise et houleuse au bout d'une rue bordée de maisonnettes, un jour de pluie, avec *September Song* comme fond musical, commenté ainsi par la voix *off* :

The scene is Rockaway, the time is my childhood. This is my old neighborhood, and forgive me if I tend to romanticize the past. I mean, it wasn't always as stormy and rainy and wet as this, but I remember it that way because that was it at its most beautiful.

Or, c'est seulement le deuxième plan de la deuxième séquence. Le film a commencé par une anecdote évoquant un jeu radiophonique, et la voix *off* n'est pas intervenue avant le commentaire du premier plan de la seconde séquence, montrant une jeune fille coiffée à la Shirley Temple chantant d'une voix acidulée un message publicitaire dans un micro d'autrefois : « *Let's all sing like the birdies sing / Twit twitwit twitwit...* » :

Now I love old radio stories, and I know a million of them. I collected them down through the years, like a hobby – anecdotes and gossip and inside stories about the stars. Plus I record so many personal experiences from when I grew up and listened to one show after another. This girl's singing used to be a favorite of my house – one of many.

L'hommage à la radio d'antan passe avant les souvenirs plus personnels, même si les deux sont intimement liés dans ce film qui fait alterner les petites histoires du monde radiophonique des années quarante et les souvenirs de la vie familiale du narrateur. En d'autres termes, alors que le film prend la forme d'un album empreint de mélancolie en dépit de la grande drôlerie de la plupart des épisodes contés, son véritable sujet n'est pas le récit autobiographique de l'enfance d'un narrateur que l'on tendrait à confondre avec l'instance que l'on nomme « auteur », mais le travail de la mémoire et son rôle de support à l'imagination. Les premiers mots du narrateur sont à cet égard très révélateurs : il ne s'agit pas uniquement de se complaire dans le bon vieux temps, mais de l'actualiser par le biais de sa représentation. Le premier mot qu'il prononce n'est-il pas « maintenant » ? « *Now I love old radio stories* » : en quelques mots, c'est toute la problématique de la création allénienne qui se trouve exposée, « *old* » venant contredire « *now* » et l'usage du présent, avec en deuxième mot le « je » du

¹⁶ Les biographes attestent de l'historicité de certains faits et événements présents dans le film : les querelles continues des parents, les mystérieuses activités professionnelles du père, les désastreuses expériences à l'aide de la boîte de petit chimiste, jusqu'à l'intervention, très rare chez Allen, d'un rabbin.

narrateur tenant les fils du présent et du passé grâce à l'amour qu'il a des histoires... Puis vient la phrase de transition avec le deuxième plan décrit plus haut, qui offre à nouveau un jeu d'opposition entre le premier mot, « *now* » et le dernier, et entre « *all* » et « *except* » : « *Now it's all gone – except for the memories* ». De nombreux critiques ont rapproché *Radio Days* du film de Federico Fellini *Amarcord* (1972), et l'on peut même aller jusqu'à dire qu'ici Allen entreprend un travail sur la reconstruction de souvenirs qui n'est pas sans rappeler *A la recherche du temps perdu*, toutes proportions gardées. Quoiqu'il en soit, sous ses apparences légères, *Radio Days* occupe une place très importante dans la filmographie, importance qui peut se mesurer à l'aune de la part d'autobiographie qu'il contient, ainsi qu'à la manière unique dont le personnage est construit et montré. Le film tout entier est dédié à son enfance et au passé, ce qui va renforcer les phénomènes d'identification et de projection des spectateurs. L'acteur Woody Allen prend de l'âge et ne peut plus guère jouer les amoureux burlesques (dans son cas, on ne dira pas jeune premier...) comme au tournant des années soixante-dix, ni les séducteurs quadragénaires, même selon les critères de séduction paradoxale qu'il a su imposer, comme il l'a fait de *Annie Hall* (1975) à *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982). Dès lors, grâce à ce passage par l'enfance, *Radio Days* permettrait la résolution de la crise « de milieu de vie » du personnage, tel qu'il a évolué de *Zelig* à *Hannah and Her Sisters* en passant par *Broadway Danny Rose*. Le présenter sous des traits enfantins pendant tout un film, revenir sur des expériences fondatrices telles que la découverte des faiblesses de ses parents ou ses premières séances de cinéma, c'est d'une certaine manière permettre au personnage de reconquérir un public en modifiant la donne : comment ne pas accueillir favorablement ce petit rouquin malicieux dépeint avec beaucoup moins d'ironie que les personnages alléniens enfants que nous avons pu voir jusque là ? Comment ne pas se projeter dans ce personnage qui permet à chacun de revivre ses propres émotions d'enfance, même s'il n'a pas grandi à Rockaway au début des années quarante ? La concentration qu'opère *Radio Days* constitue un hommage et un adieu à l'enfance et permet au personnage de tourner la page de la jeunesse. Sous quelles apparences vont se présenter désormais les personnages alléniens ? Et comment le public va-t-il les recevoir ?

A *Radio Days* succèdent quatre films (*Another Woman*, 1988 ; *Oedipus Wrecks*, 1989 ; *Crimes and Misdemeanors*, 1989 ; *Alice*, 1990) dans lesquels l'enfance du personnage principal n'est pas incarnée par un acteur jouant le rôle protagoniste enfant, mais où elle est seulement évoquée, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne joue pas un rôle crucial. Les manières de l'évoquer diffèrent d'un film à l'autre. Dans *Oedipus Wrecks*, l'envahissante mère juive du

personnage qu'incarne Woody Allen fait sans cesse référence à son enfance (avec une prédilection pour les aspects les plus humiliants de celle-ci), et passe son temps à montrer des photographies de lui petit, photographies que le spectateur n'est jamais autorisé à voir. Il ne peut que les imaginer à partir des descriptions qu'en fait cet archétype de mère abusive, comme si elle allait jusqu'à confisquer les prérogatives de l'instance narratrice du film. Le film s'achève d'ailleurs sur une scène où elle montre les fameuses photographies à une belle-fille potentielle correspondant en tout point à son idéal, enfermant le fils dans le cercle infernal de la reproduction. En dépit de ses efforts, en particulier l'américanisation de son nom qui lui vaut bien sûr d'amers reproches, Sheldon Mills(tein) ne saurait échapper à la malédiction ethnique. Doit-on y voir le signe d'un besoin chez l'artiste de faire évoluer son personnage au delà de l'humour juif new-yorkais qui a fait son succès? D'ailleurs il n'apparaît tout simplement pas dans deux des trois autres films de la série, dont les titres annoncent clairement qu'ils ont pour protagonistes des femmes, et cède la vedette dans *Crimes and Misdemeanors* au personnage de Judah, beaucoup plus puissant que le sien dans ce film. C'est l'enfance de Judah qui sera évoquée lorsque celui-ci reverra un dîner de « shabbat » en revisitant la maison familiale, et c'est bien lui qui à la fin du film, se sentira libéré du Dieu jaloux de ses pères par son absence de châtement et de culpabilité. Tout semble indiquer que la fin des années quatre-vingt marque l'avènement de nouveaux personnages principaux dans les films de Woody Allen, qui doivent se libérer du poids de leurs origines à moins d'être condamnés au sur-place comme Sheldon Mills. Sans vouloir « expliquer l'œuvre par la vie », on ne peut s'empêcher de penser que le fait que Woody Allen soit devenu père en 1987, est en rapport avec cette nouvelle situation. D'ailleurs, sa compagne enceinte de ses oeuvres n'incarne-t-elle pas une des figures de « l'autre femme » dans le film du même nom? C'est par le biais de visions leur faisant revisiter les lieux de leur enfance que Marion dans *Another Woman* comme Alice dans « son » film vont revivre certains traumatismes et se libérer des fatalités familiales. Chacune va également être éclairée sur les réalités de cette enfance qu'elle idéalisait, Marion par son frère que rebutent son exigence de perfection et sa froideur, Alice grâce à sa sœur lui reprochant son opulence de grande bourgeoise. Il est temps, semble-t-il, pour qu'adviennent à l'écran de nouveaux avatars du personnage allénien qui pour certains n'ont même plus besoin d'être incarnés par Woody Allen lui-même, et dont l'enfance n'est plus évoquée, tandis qu'ils jouent désormais un rôle de père ou de mère.

*God of Our Fathers*¹⁷

Poursuivant notre quête du personnage Allen, nous découvrons que son évolution suit celle de son statut familial : nous l'avons vu enfant jusqu'à *Zelig*, nous le retrouvons père vers le milieu des années quatre-vingt. Ce thème de la paternité est abordé très rapidement dans deux films antérieurs, *Manhattan* et *Stardust Memories*¹⁸, sous un mode plutôt négatif d'ailleurs. Marion Meade, qui y voit sans doute une preuve des piètres qualités de père de l'homme privé, n'a de cesse de dénoncer le manque de spontanéité des relations d'Isaac Davis, le protagoniste de *Manhattan*, avec son fils. Il faut dire que ce dernier lui a été enlevé et qu'il est élevé par sa mère et la compagne de sa mère : voilà un bon contre-exemple à opposer à ceux qui cherchent des explications biographiques à telle ou telle situation de fiction, car il est évident qu'en 1979, on était encore loin des démêlés d'Allen avec la justice pour l'obtention de la garde de ses enfants... Mais revenons-en à cette nouvelle dimension du personnage allénien, la paternité, en commençant par nous demander de quelle manière Woody Allen lui-même incarne les rôles de père, puis en posant plus généralement la question de la filiation telle qu'elle est représentée dans ses films.

S'il est rarement privé de compagne(s), on ne le rencontre guère en compagnie d'enfants, alors que les relations familiales sont au cœur de nombre de ses films. Celui qui le fait accéder au statut de réalisateur, *Take the Money and Run*, dans la mesure où il s'agit d'une biographie, ne manque pas de doter Virgil Starkwell d'une descendance que l'on aperçoit dans une seule scène. Par la suite, s'il arrive de loin en loin au personnage joué par Woody Allen d'être père, la présence des enfants est pour le moins épisodique : dans *Manhattan Murder Mystery*, les enfants sont adultes et ont quitté le foyer, ce qui est en accord avec l'âge du personnage qui a dépassé la cinquantaine. Cependant, la question de la paternité continue à se poser : dans *Husbands and Wives*, son épouse, plus jeune, souhaiterait un enfant de lui, qu'il commence par lui refuser, avant de le lui proposer à son tour, mais trop tard pour la retenir. Dans les films centrés sur les relations de couple, la question du désir ou du non désir d'enfant se pose régulièrement, liée à celle de la génération à laquelle le personnage appartient, son âge souvent flottant, l'illusion entretenue que le personnage est plus jeune que l'homme, alors que l'apparence physique de Woody Allen lui-même trahit bien son âge. Quoi qu'il en soit, rares sont les films où il joue un personnage de père, et encore plus rares ceux où son personnage a une ou plusieurs scènes avec sa descendance : on peut citer ici *Manhattan*

¹⁷ C'est le titre de la pièce que le jeune dramaturge protagoniste de *Bullets Over Broadway* s'acharne à mettre en scène.

¹⁸ Où d'ailleurs Sandy Bates n'est pas père, mais plutôt pris entre ses parents dont il parle avec une ironie touchant au cynisme, et les enfants plutôt remuants dont sa maîtresse française lui impose la présence.

(1979), *Hannah and Her Sisters* (1986), *Mighty Aphrodite* (1995), *Everyone Says I Love You* (1996), *Deconstructing Harry* (1997) et *Hollywood Ending* (2002)¹⁹. Quelle figure de père campe-t-il dans chacun de ces films, et que pouvons-nous en conclure en ce qui concerne l'évolution du personnage, si tant est qu'il évolue?

Si l'on nous montre très brièvement l'enfant de Virgil Starkwell, c'est une paternité de fantaisie qui est évoquée là, un gag reposant sur la parodie des films de délinquants en cavale, et la présence de cet enfant ne change absolument rien au personnage : le « Woody Allen » des premiers films comiques, tout obsédé qu'il soit de se trouver une compagne, n'a rien d'un père de famille. En revanche, la métamorphose du personnage qui s'opère dans *Annie Hall*, grâce auquel il campe une figure plus proche de ce qu'il est à la ville, en un mot un personnage plus réaliste, lui permet d'accéder au statut de père dès *Manhattan*, après l'expérience de *Interiors*, film tout entier centré sur des relations familiales conflictuelles.

Dans *Manhattan*, la paternité est d'emblée présentée comme des plus épisodiques. Le protagoniste, Ike, a trois scènes avec Jill, son ex-femme et la mère de son fils. La séquence centrale introduit la seule scène du film où l'on voit Ike et Willie ensemble, et le thème principal de la première comme de la troisième n'est pas Willie, mais le livre que Jill consacre à leur couple, *Marriage, Divorce and Selfhood*. Dans le premier échange entre Ike et Jill, Willie n'apparaît qu'en seconde place dans la conversation ou plutôt la dispute, et seules quelques répliques lui sont consacrées. Son existence est à peine mentionnée dans la troisième, qui plus est par la compagne de Jill²⁰. Le moins que l'on puisse dire est que la paternité n'apparaît pas comme une priorité pour Ike. Ainsi, lorsque dans l'avant dernière scène du film il énumère ses raisons de vivre, Groucho Marx, Willie Mays, le second mouvement de la Symphonie « Jupiter »..., il mentionne le sourire de sa jeune maîtresse Tracy, mais pas son fils²¹. Son comportement avec ce dernier au cours de la seule séquence qu'ils partagent appelle aussi le commentaire²² :

IKE (*Pointing over his shoulder*) Get the kid. I can't... Get the kid 'cause I can't have this argument with you every time I come over.

¹⁹ Ce film, étudié dans notre quatrième chapitre, « Derniers Films », ne sera qu'évoqué à ce stade de notre travail, dans la mesure où le fils est un jeune adulte séparé depuis longtemps de ses parents et non plus un enfant comme dans les films étudiés ici. De même, nous n'abordons pas à ce point de notre étude la figure de Dobel dans *Anything Else* (2003), certes figure paternelle, mais mentor et non pas père naturel du protagoniste.

²⁰ « Don't forget that Willie's at ballet class » : où l'on voit qu'en dépit de son image de comique intellectuel Allen ne renonce pas forcément à l'humour stéréotypé et politiquement incorrect des sketches de cabaret.

²¹ Un aspect déplaisant du personnage que John Baxter et Marion Meade ne manquent de relever et de faire valoir lorsqu'il s'agit d'évoquer les qualités de père de Woody Allen lui-même. Pourtant, le prénom du fils n'est-il pas inclus dans la liste? Woody Allen a plusieurs fois exprimé sa grande admiration pour Willie Mays, et choisit justement ce prénom là pour le fils de son personnage.

²² Voir tome II, annexe 3, pp. 27-8.

Upbeat music begins playing, a transition from Jill's dining area to the front door opening, Ike and his son, Willie, stepping animatedly outside. Willie is holding a basketball; they run along the sidewalk taking turns dribbling the ball.

The music continues as they stand in front of the F.A.O. Schwartz window. (...) The movie shifts to the Russian Tea Room, where Willie and Ike are standing in line, waiting to be seated. Two tall beautiful models stand in front of them, chatting. A headwaiter comes over to Ike and hands him a jacket to wear over his T-shirt.

IKE (*To Willie, pointing to the jacket*) The stupidest thing, you know.

WILLIE You look funny in that jacket.

The upbeat music finally stops, the sounds of the busy restaurant taking its place.

IKE (*Putting his hands on Willie's shoulders*) I know, I know. I had hoped for something in gabardine, but... It's crazy, isn't it? So, do you miss me?

WILLIE Yeah, do you miss me?

IKE Of course I miss you. I love you. That's why - you know, that's why I come and get you all the time.

The headwaiter hangs up a nearby telephone; he walks over to the two models and, carrying two menus, motions them to follow him. (...)

IKE (...) You know, we could - we could do very well. I think we could've picked up these two if you were a little quicker. I'm serious. I think the brunette liked you.

*Ike and Willie both stare offscreen.*²³

On voit dans cette scène, comme dans la première entre Ike et Jill, que l'enfant est présenté d'entrée de jeu comme un moyen commode de couper court à la sempiternelle dispute des deux anciens époux revenant sur leur rupture. Ike, humilié d'avoir été quitté pour une femme, revendique à chaque fois sa paternité²⁴ et met en avant la masculinité de son fils avec qui il cherche à établir une complicité virile, via les passages de balle et le parallélisme des regards à la fin de la scène. Le comportement comme les paroles d'Ike trahissent son narcissisme et son immaturité, et l'ironie préside à ce portrait du personnage en père : on le voit céder à son fils, puis s'enquérir de ses sentiments à l'égard de lui, son père, plutôt que de se soucier de sa vie et de son bonheur d'enfant. Si une certaine gaieté marque la première partie de la séquence, avec sa musique de jazz entraînante caractéristique des « bons moments » dans les films d'Allen, la seconde est sous le signe de la contrariété. Or, on constate que la première partie est consacrée à des activités en accord avec l'âge de Willie, alors que la seconde se déroule dans un lieu à la mode correspondant davantage aux goûts du père. La première partie est muette, comme un retour au burlesque des débuts, et tourne à la déconfiture de Ike, tandis qu'il reprend la parole, et un semblant d'ascendant sur son fils, dans la seconde. La présence des deux mannequins (en anglais, *models*) n'est à notre avis pas uniquement décorative, car la question ici est bien celle du *modèle* de père que constitue Ike : un père qui proteste d'un amour dont rien n'autorise à douter de la sincérité, mais qui ne se pose pas comme appartenant à une autre génération que celle de son fils. Il cherche plutôt à brouiller l'écart

²³ ALLEN, 1983, pp. 218-9.

²⁴ Il vient de déclarer à Connie : « ... there's no way that you could be the actual father. »

générationnel, puisqu'il invite le jeune garçon à se comporter en adulte à la fin de la scène en s'adressant à lui comme à un compagnon de drague. Comment ne pas penser ici à la question que le jeune Boris adresse à la Mort? Ike en fait encourage son fils à adopter le comportement des jeunes héros alléniens que nous venons de rencontrer, le fils devenant le père en miniature. Quant au père, il ne dispose guère des attributs traditionnels du patriarcat : on lui prête une veste pour qu'il puisse entrer dans le lieu de son choix, il se voit forcé d'endosser un costume de respectabilité et d'autorité qui ne lui convient pas, il n'est pas le père qui dit la Loi mais bien plutôt une figure du tentateur incitant son propre fils à la concupiscence. N'oublions pas qu'il a dans le film une liaison avec une très jeune femme en âge d'être sa fille : ce père l'est décidément bien peu, et l'une des caractéristiques du personnage allénien à l'époque de *Manhattan* est clairement l'immaturité.

Cette immaturité du personnage va d'ailleurs s'exprimer d'une autre manière dans les figures de pères de la génération précédant la sienne : les « pères » des protagonistes, quand ils apparaissent, sont en général présentés comme des hommes âgés, figures d'autorité en apparence seulement, car trop éloignés de la génération suivante pour pouvoir véritablement l'exercer. Ce n'est d'ailleurs que dans *Radio Days* que l'on verra une véritable relation de père à fils s'établir entre le personnage allénien enfant et la figure paternelle, et même là, elle est assez mystérieuse : ainsi, le père ne dévoile-t-il jamais à son fils la nature de son travail. Dans *Love and Death*, le père ne va communiquer qu'avec Boris narrateur, dans la présentation du début du film ou plus loin, avec son fils adulte, et encore, pour lui reprocher sa lâcheté et l'envoyer se faire tuer par Napoléon. Le personnage enfant lui préférera comme interlocuteurs le Père Nicolai, voire carrément la Mort ! Avec les pères, les personnages incarnés par Woody Allen entretiennent des relations extrêmement distantes, et le père n'est jamais montré comme un modèle auquel le fils aspirerait à ressembler. Les pères eux-mêmes professent de leur incompréhension vis-à-vis de leur fils, enfant ou adulte, que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire : à l'étonnement du père de Sandy Bates dans *Stardust Memories* face au travail de son fils, et à son succès, répond celui du père de Woody Allen dans *Wild Man Blues* de Barbara Kopple. Le père de Mickey Sachs dans *Hannah and Her Sisters* est perplexe devant les angoisses métaphysiques d'un fils en quête d'éternité et ne peut lui proposer d'autre réponse que celle de la tradition juive la plus terre à terre. En d'autres termes, les pères semblent jouer un rôle bien secondaire dans la formation des fils, et les relations de père à fils sont présentées comme une sorte d'énigme que l'un et l'autre sont incapables de résoudre, comme on le verra bien plus tard dans *Hollywood Endings*. Parenté et filiation sont les fruits du hasard et pères et fils ont fort peu en commun.

La paternité chez le personnage allénien est présentée comme un phénomène tout aussi épisodique dans *Hannah and Her Sisters*. Mickey Sachs n'a qu'une seule scène avec ses fils, des jumeaux qui vivent avec leur mère, son ex femme Hannah, scène qui est loin de leur être entièrement consacrée alors que c'est leur anniversaire. En effet, il va plus s'y enquérir du bien-être du second mari d'Hannah, Elliot, que de celui de ses fils²⁵ :

INTERIOR. HANNAH'S APARTMENT FOYER - DAY.

HANNAH Hi! Hi !

MICKEY (*Overlapping, sniffing*) I know... I know.

HANNAH Glad you could put in an appearance.

MICKEY (*Gesturing*) I got two minutes.

(...)HANNAH (*Interrupting*) Two minutes on your sons' birthday. You know, it's not going to kill you.

Her voice trails off as Mickey walks over to the twins.

MICKEY Happy Birthday, fellas! Happy Birthday!

Hannah's twins greet Mickey with cries of "Hi, Daddy!" and indistinct chatter.

Hannah (*Overlapping their chatter, bending down to talk to her sons*) Guys, look what Daddy brought. Presents!

Mickey hands a gift to each twin. They grow quiet, suddenly shy.

(...)MICKEY How's Elliot?

HANNAH He's fine.

MICKEY Yeah ?

(...)MICKEY I like him. I think he's a sweet guy.

HANNAH (*Stroking one of the twins' backs*) Yeah.

(...)MICKEY (*Overlapping to Hannah*) 'Cause he's a loser.

(...)MICKEY (*Pointing, to twin n° 2*) Go right over there.

HANNAH Football!

Twin n° 2, panting, runs offscreen to catch the football.

MICKEY (*To the offscreen twin*) Come on! Hurry up! Let's go!

HANNAH (*Looking offscreen at twin n° 2*) Wow!

MICKEY (*Still pointing, gearing up for the pass*) Go out, go out by the Sung (*sic*) vase and, and catch this.

Mickey throws the football.

MICKEY See? (*Whistling*)

HANNAH (*Pointing offscreen*) Hey, d- Watch, watch the picture.

*There's a sound of breaking glass. Hannah and Mickey react.*²⁶

Si l'on excepte les politesses d'usage, on est frappé par le silence de ces enfants par rapport au verbiage des adultes. Même leur activité physique doit être sollicitée par leurs parents : en particulier, on voit qu'ils ont besoin de la permission de leur mère pour ouvrir les présents du père. Là encore, la relation aux enfants paraît contrainte, ce sont les parents qui s'extasient sur les cadeaux et si les enfants sont très polis, ils n'en sont pas moins muets quant à leur appréciation de ces derniers. Lors du gag final, ils sont hors champ, d'ailleurs la nature même du présent semble être un moyen de faire sortir les enfants du cadre. Mickey, comme Ike,

²⁵ Voir tome II, annexe 3, pp. 43-5.

²⁶ Woody Allen, *Hannah and Her Sisters*, Vintage Books (New York, January 1987), pp. 34-6.

affiche une préférence marquée pour les jeux de ballon qui nécessitent une distance entre les participants, et s'il y a échange, il est de nature gestuelle et non verbale. Le père et la génération suivante sont à égalité dès lors qu'il s'agit de la pantomime, du physique, mais les échanges verbaux sont du domaine des adultes, et nous savons que l'évolution du personnage allénien se caractérise en partie par un renoncement au comique visuel.

La paternité chez Mickey est d'autant plus problématique que ces deux petits garçons ne sont pas ses enfants biologiques : en effet, à l'occasion d'un retour en arrière, plus loin dans le film, nous apprendrons a posteriori qu'il est stérile. C'est d'ailleurs la vie même qui est en question dans le personnage, puisqu'il est présenté d'entrée de jeu comme hypocondriaque et obsédé par sa finitude. Même cette forme de survie que lui assurerait une descendance lui est déniée, et ce n'est pas un hasard si le dialogue de la scène citée plus haut, la seule qu'il a avec « ses » fils, s'ouvre sur des allusions à la mort (« *the show is killing me* » ; « *it's not going to kill you* »). Juste après la révélation de cette stérilité, Hannah ne manque pas de lui demander si ce ne serait pas le résultat d'un abus de masturbation, en d'autres termes, si son trop grand souci de lui-même, ou son narcissisme, ne l'empêcherait pas de procréer. Les jumeaux sont les enfants biologiques d'un de leurs amis qui accepte de faire un don de sperme pour Hannah ; nous serons d'ailleurs témoins de la scène où Hannah et Mickey en feront la demande à ce personnage et à sa femme. Outre cette filiation détournée, la paternité est également représentée comme un pur jeu du sort dans le film, dont les derniers mots ne sont autres que « *I'm pregnant* », avoué que Holly, la propre sœur de Hannah, fait à Mickey avec qui elle file le parfait amour désormais : voici un personnage stérile, obsédé par la mort, à qui le dénouement offre la félicité amoureuse et familiale ! Tout peut donc arriver dans un film ?

Une dizaine d'années plus tard, ce motif de la soumission de la filiation au hasard, à moins que ce ne soit au destin, sera repris dans trois films consécutifs, véritable « trilogie de la paternité ». Le premier d'entre eux, *Mighty Aphrodite*, semble d'ailleurs reprendre le personnage là où *Hannah* l'avait laissé, en ce qui concerne son statut de père en tout cas, puisque, là encore, il n'est pas le père biologique de son fils. En effet, en dépit de ses protestations, son épouse, une femme beaucoup plus jeune que lui, souhaitant consacrer une bonne part de son temps à sa carrière de galeriste, préfère l'adoption à la procréation. Le spectateur a ensuite l'impression que Lenny vient compenser l'image de père distant et épisodique qu'avaient présentée les personnages alléniens jusque là, et plus généralement leur froideur, voire leur malaise en présence d'enfants. Lenny pour sa part a tout du père modèle, et le film est presque entièrement consacré à la question de la paternité, avec une participation

de l'enfant à de très nombreuses scènes. Il est amusant d'ailleurs de constater que les mêmes motifs sont repris, la partie de ballon, l'anniversaire, sous des formes dilatées à l'extrême : Lenny submerge littéralement son petit garçon de cadeaux, et ses attentions sont excessives. D'épisodique, la paternité se fait obsessionnelle. L'enfant est précoce, une fois de plus, et converse d'égal à égal avec le père, dont il reproduit les goûts et les attitudes. Le père exprime un attachement et une admiration sincères envers ce très jeune garçon, mais on ne peut s'empêcher de constater que les qualités qu'il vante chez lui sont celles que l'on reconnaît au personnage adulte, en particulier la virtuosité langagière et le sens de l'humour. Le film s'articule autour du concept de contrôle, et c'est le jeune Max lui-même qui s'enquiert de savoir qui est le chef de famille, tandis que l'on défait les cartons du déménagement souhaité par Amanda :

MAX Who's the boss between you and Mummy? (...)
 LENNY Who's the boss? You have to ask that? You don't know who is the boss between me and Mummy?
 MAX No.
 LENNY I'm the boss. Mummy is only the decision-maker. There's a difference between... Mummy says what we do and I control the channel-changer.

L'ironie de la scène tient à l'étonnement de Lenny, qui d'ailleurs à ce moment là est parfaitement à égalité avec l'enfant : ils sont assis tous les deux à la même hauteur et Lenny sort un ballon de football américain d'un carton et le passe à Max. S'il y a bien une personne qui sache qui détient l'autorité dans la famille, c'est cet enfant, pur fruit du désir de sa mère qu'elle a souhaité satisfaire sans renoncer pour autant à ses ambitions professionnelles qui consistent à prendre le contrôle de sa propre galerie. Elle est donc parvenue à imposer l'adoption à Lenny, le mettant d'ailleurs quasiment devant le fait accompli. En d'autres termes, elle préfère une procédure administrative qu'elle présente comme moins aléatoire et en tout état de cause moins contraignante pour elle qu'une grossesse : elle dispose d'une amie qui dirige une agence d'adoption qui lui fournit dans ce temps record que permet l'ellipse au cinéma un nouveau-né de sexe mâle, à l'instar de la traditionnelle bonne fée marraine. L'enfant proposé correspond en tous points à ses exigences, et même à celles de Lenny. Cet enfant est la perfection et comble le couple en dépit de l'obscurité de ses origines.

Ici le personnage de l'enfant se lit comme une métaphore du personnage de fiction, qu'il soit romanesque ou cinématographique, et les questions qui se posent à son sujet sont d'ordre génétique. C'est un enfant de papier et de celluloïd plus que de chair, et c'est en farfouillant dans les dossiers de l'agence d'adoption que Lenny trouvera l'identité de la mère

biologique, ce qui donnera l'occasion d'une des scènes les plus savoureuses du film : l'enfance permet ici aussi un bref retour au burlesque. Les parents, sans être les véritables « auteurs des jours » de cet enfant, vivent une sorte de conte de fées : le film tout entier en est un et pose comme tous les contes la question des origines. De qui est cet enfant, ce don, ce magnifique cadeau qui échoie à des parents qui s'en attribuent bien vite le mérite ? Il était essentiel pour eux que l'enfant fût un nouveau-né, et leur première tâche est de le nommer puis de le former et de l'aider de leur mieux à se développer, comme un auteur le fait avec son personnage. Lenny est particulièrement attentionné en dépit de sa maladresse, on le voit qui porte l'enfant alors que celui-ci est largement en âge de marcher (cinq ans !), on perçoit de l'angoisse dans son comportement même pendant ces premières années d'harmonie qui passent comme un rêve, pendant lesquelles la famille paraît si bien fonctionner que le mystère qui entoure la naissance de Max est oublié. C'est notre enfant, en tous points comme nous l'avons désiré, c'est mon personnage, en tous points comme je l'ai conçu, la perfection serait finalement de ce monde. Lenny va s'attirer le malheur lorsqu'il entreprendra de remonter à d'autres origines que la fiction qu'il a mise en place avec Amanda et de percer le secret, à supposer d'ailleurs que secret il y ait. Sa découverte tient de la transgression prométhéenne, en ce qu'elle égratigne la croyance, particulièrement développée en Amérique, selon laquelle les « bons » parents, tant du point de vue génétique que comportemental, ne peuvent mettre au monde et n'élever que de « bons » enfants. Le personnage chez Allen, qu'il soit enfant ou adulte, est un donné, construit comme un individu étanche aux influences extérieures, ou du moins à l'éducation et à la formation, et ici on voit que même l'hérédité ne joue pas. La mère biologique de cet enfant parfait s'avère être une prostituée dont les qualités d'esprit semblent inversement proportionnelles à celles de cœur, et qui ne compte absolument aucun surdoué dans sa famille... Et puisque il n'avait pas été possible de contrôler toutes les données avec Amanda et Max, Lenny va entreprendre de modeler Linda, la mère biologique, en génitrice sinon idéale du moins acceptable. Comme le rappelle le chef du chœur antique qui commente les tribulations de Lenny Weinrib : « *With Amanda, it was fate*²⁷. *With Linda, it's hubris.* » Linda comme Amanda comme Max comme Lenny ne sont « que » cela : des personnages qui prennent vie devant le spectateur, vie purement filmique toutefois.

Pour en revenir à la paternité, la manière dont elle est présentée dans *Mighty Aphrodite* confirme les aspects déjà présents dans les films antérieurs : fruit du hasard le plus grand, ou

²⁷ Le *fatum* latin, étymologie de *fate*, est à l'origine des mots *fée*, *féerie*, du portugais *fado*...et de *fairy* en anglais. Le destin est la base de tout conte merveilleux, et l'histoire de Lenny, Amanda et Max en est un, avec son enfant aux origines mystérieuses.

du moins d'une distribution dont les règles échappent complètement aux créatures humaines, elle n'en est pas moins le lieu d'un attachement irrationnel et puissant, toujours problématique. Le film, nous l'avons dit, tient du conte, mais surtout reprend sur un mode léger la problématique comme la forme (avec intervention très décalée du chœur) des grandes tragédies grecques : les hommes s'efforcent de trouver un sens à l'absurdité de leur existence, Lenny tâche de savoir d'où vient cet enfant « tombé du ciel », dans une tentative de restauration de l'harmonie des premiers temps de leur vie familiale, puisque c'est au moment où les liens se distendent avec Amanda qu'il va commencer sa quête²⁸. La nature comique du film n'empêche pas celle-ci de présenter les aspects dangereux de toute quête digne de ce nom, révélations bouleversantes, et même danger de mort, puisque Lenny se voit menacé par le souteneur de Linda. Il n'hésite pas à se mettre en danger dans sa recherche du bonheur familial, mais on se demande si l'heureux dénouement est vraiment la récompense de ses efforts. Lenny est aveugle jusqu'au bout, la fin du film le confirme. La scène se déroule dans un grand magasin de jouets new-yorkais²⁹ ; Lenny et Max rencontrent Linda promenant sa petite fille dans une poussette. A ce stade, l'ironie dramatique fonctionne à plein régime puisque le spectateur est parfaitement au courant de qui est qui, contrairement aux personnages qui n'ont qu'une connaissance partielle des origines des autres : Max est le fils biologique de Linda, ce que cette dernière ignore, et la petite fille est l'enfant biologique de Lenny, ce que ce dernier ne sait pas. Et chacun de porter au crédit du parent adoptif la perfection de l'enfant, de Linda qui s'exclame, « *Amanda must be very beautiful* », à Lenny qui lui fait écho, « *You've got to have a very handsome husband, because she has a great face.* » Le spectateur ici est à égalité avec le chœur, il peut sourire de l'aveuglement de Lenny, comme il pleure à celui d'Œdipe, et l'empathie, si empathie il y a, ne nous rapproche pas de Lenny lui-même, mais de tout être humain devant composer avec ce que lui donne la grande loterie de la vie. Les personnages de pères sont des incarnations de problèmes humains, des

²⁸ On remarquera que le récit se déroule selon les axes décrits par A.J. Greimas (*Sémantique structurale*, Presses Universitaires de France (Paris, 2002) à la suite des travaux de Vladimir Propp (Vladimir Propp et Evguéni Mélétienski, *Morphologie du conte*, Seuil (Paris, 1970). Nous avons bien ici un héros défavorisé qui part en quête de ce qui lui manque, et qui va rencontrer des difficultés, en particulier un « opposant » sous la forme du méchant souteneur de Linda. Pour nous, « l'adjuvant » qui lui permet de triompher de l'adversité n'est autre que son humour à base d'autodérision. Mettre ses faiblesses en avant et les rieurs de son côté, voilà un don qui peut tenir lieu d'épée magique ou de manteau d'invisibilité.

²⁹ Ici encore, nous rencontrons le motif, omniprésent chez Allen, du cadeau dont les pères en particulier usent et abusent en direction des fils. Que peut-on en dire qui ne soit pas truisme ? Doit-on y voir une satire de la société de consommation où les marques d'affection sont réduites à des objets ? Quoi qu'il en soit, le grand magasin de jouets FAO Schwartz de la Cinquième Avenue (qui, entre parenthèses, a dû fermer ses portes courant 2004 - le jouet classique reculerait-il devant l'électronique et la vidéo... comme le film classique devant les effets spéciaux ?) reçoit la visite rituelle, de film en film, du personnage allénié et de son fils, que ce soit dans *Manhattan*, *Mighty Aphrodite* ou *Deconstructing Harry*.

cas qui rejouent nos petits drames existentiels, comme on le voit également dans *Everyone Says I Love You* et *Deconstructing Harry*. La problématique de la paternité, qui pousse Allen à s'appuyer sur les grands récits fondateurs de notre culture, s'avère essentielle chez lui puisqu'elle amène le réalisateur à sortir des frontières de son petit monde new-yorkais pour toucher à l'universel.

Il est peut-être exagéré de parler comme nous l'avons fait plus haut d'une trilogie de la paternité, car celle-ci prend des formes bien différentes de *Mighty Aphrodite* à *Everyone Says I Love You*. C'est pourquoi en dépit de l'ordre chronologique de sortie des films nous évoquerons ce dernier seulement après avoir étudié la « paternité selon Harry », cet avatar allénien ayant plusieurs points communs avec Mickey Sachs ou Lenny Weinrib. Père d'un jeune garçon comme Lenny, il est divorcé et n'a pas la garde de son fils, comme Mickey et Ike avant lui. Une fois de plus, la relation père-fils est dépeinte comme extrêmement problématique. En pleine période de crise personnelle, dont la cause comme le symptôme sont une panne de l'écrivain, Harry enlève son fils à sa mère pour l'emmener avec lui au moment où il se rend dans son ancienne université afin d'y recevoir une consécration prestigieuse, en compagnie d'une prostituée et d'un ami qui mourra d'une crise cardiaque au cours de l'expédition. Père occasionnel, Harry Block n'a rien d'un modèle. Au contraire, la mère de son fils lui reproche ses attitudes anticonformistes, en particulier le langage d'adulte dont il use avec son fils³⁰ : là encore, le péché du père serait le brouillage des limites intergénérationnelles. Suivant son exemple, l'enfant utilise un langage très cru pour parler de la sexualité, au grand dam des « éducatrices », professeurs, amies de la mère, mère. Les leçons de son père reprennent, sur un mode plus explicite, celle d'Ike dans *Manhattan* :

Interior. Hilly's school/classroom – day.

Harry's flashback sequence begins.

Various parents and students are seated at tables. Among them, Harry and Hilly.

HILLY: Dad? Why doesn't my penis look like yours?

HARRY: Why doesn't your penis look like mine? Because... your mother and I never had you circumcised.

Beth Kramer, another parent, who is seated just behind Harry and Hilly with her daughter, reacts. She listens to everything they say under following dialogue. (...)

HARRY: (...) Remember, when we discussed Freud once? Well, Freud said that the two most important things to having a good life are the work that you choose and sex. These are the two things.

Beth Kramer reacts.

- JUMP CUT -

HARRY: ... Women are God.

HILLY: God's a woman?

HARRY: You... No. I'm not saying God's a woman, 'cause...

³⁰ Voir tome II, annexe 3, pp. 61-62.

- *JUMP CUT* -

HARRY: Let me put it this way, there are women. We don't know if there's a God, but there are women, you know, not in some imaginary heaven, but right here on earth. And some of them, Hilly, some of them (*clearing throat*) shop at Victoria's Secret.³¹

Le ton est plus cru que dans *Manhattan*, mais on retrouve un personnage de père cherchant à établir une connivence avec son très jeune fils dans une discussion portant sur la sexualité. On part de préoccupations en accord avec l'âge du petit garçon, pour en arriver à des considérations qui ne le sont vraiment plus, brouillage des générations que Joan reproche à Harry, au point de souhaiter lui retirer son droit de visite. Ici la relation entre les ex époux n'est plus en cause et l'enfant est au centre du conflit. On ne peut nier le grand attachement du père au fils mais la relation est contrariée, marquée par la violence tant verbale que physique. Le lendemain, Harry va enlever Hilly dans une scène assez éprouvante l'opposant à Beth Kramer³² et vers la fin du film Joan viendra le lui reprendre, des policiers lui prêtant main forte. Cependant l'enfant, en dépit des invectives et de la brutalité, reste lisse, souriant, réduit au rôle d'enjeu entre les adultes, et de reproduction du père. Le très discuté héros du film, c'est Harry, et la paternité n'est qu'un des aspects de la crise de ce personnage en pleine errance, dont le crime essentiel est la « cannibalisation » de sa vie intime pour alimenter ses œuvres. Le voyage qu'il entreprend s'assimile à une quête, non pas de célébrité, mais bien de reconstruction de lui-même et de justification, et il est essentiel pour lui d'être accompagné de son fils. Si les personnages joués par Woody Allen sont souvent pères, ce n'est pas pour nous les rendre sympathiques, mais bien pour interroger les rapports complexes entre l'intime et l'œuvre. Dans sa quête, Harry emporte l'essentiel : son fils, son ami qui décède, et une prostituée. La vie, le sexe et la mort l'accompagnent, et seront témoins de la scène finale où l'admiration de ses lecteurs et celle des personnages qu'il a créés vont lui permettre de rebondir et de sortir du marasme. Conscients dès lors d'une fiction dans la fiction, nous sommes mis en garde contre l'identification au personnage. C'est probablement la leçon de ces paradigmes de la paternité contrariée : le père comme l'enfant ne sont « que » cela, des personnages de film, que nous ne pouvons apprécier qu'en conservant une certaine distance sans laquelle nous ne pourrions qu'éprouver de l'antipathie pour des pères si peu dignes de l'être et ces personnages de fils si unidimensionnels.

³¹ ALLEN, 1997, pp. 56-8.

³² Il est amusant de voir Muriel Hemingway incarner Beth Kramer, parangon des valeurs familiales (« *an aggressive, tight-assed, busy-body cunt* », d'après Harry. *Excuse his French...*), et rejoindre ainsi les rangs des adultes responsables après avoir joué le rôle de la lycéenne maîtresse de Isaac Davis dans *Manhattan* : ou comme on change de génération d'un film à l'autre.

On retrouve cette artificialité revendiquée dans *Everyone Says I love You* où Woody Allen joue encore un rôle de père, selon des modalités différentes : cette fois-ci, il est père d'une fille presque adulte, qui a un rôle plus important que le sien dans ce film « choral » dont elle est la principale narratrice. Le personnage allénien a appris, progressivement, à déléguer ses fonctions. Non seulement Djuna commente l'intrigue, mais elle la mène en partie, et reprend la plupart des fonctions de l'autorité narrative, voire du spectateur : c'est bien elle qui s'amuse à épier les séances d'analyse se déroulant dans l'appartement voisin de celui d'une camarade, ce qui lui permettra d'orchestrer les amours de son père avec une cliente du cabinet. Les relations père-fille sont excellentes, la fille a dépassé le père qui s'efface et accepte les indications de Djuna, véritable metteur en scène de sa liaison. Ici, l'ordre des générations s'inverse, et l'objet de la flamme du père est plus proche en âge de Djuna que de lui : sous la comédie affleure le malaise. Que dire en effet de ce personnage relais de l'auteur qui joue les voyeuses et les entremetteuses pour le compte de son propre père ? Tout est-il bon au royaume de la comédie ? N'oublions pas que finalement, Djuna essuie un échec : la belle amie de son père s'éloignera de lui à cause de la perfection même de leur liaison. Là encore, nul n'est capable d'un contrôle absolu, un père ne peut modeler son enfant comme une reproduction de lui-même, un film n'est pas la vie, et un personnage n'est pas une personne. Tout personnage échappe à son créateur, même si celui-ci l'interprète, dès lors qu'il est donné à voir et à reconstruire par le spectateur, qui rejettera peut-être, après l'avoir apprécié, un personnage correspondant trop à ses désirs, du coup trop prévisible, un personnage cherchant à le séduire sans jamais être autre. Nous nous rappellerons la leçon de Djuna dans les chapitres qui suivent. Ici nous remarquons simplement qu'il revient à un enfant d'un personnage incarné par Woody Allen de la dégager.

Nous avons ouvert notre réflexion par une citation de Milan Kundera, « J'étais celui qui avait plusieurs visages », et au terme d'une première partie où nous avons étudié ce qui est perçu sous l'entité « Woody Allen », nous pouvons nous demander si nous ne nous égarons pas en faisant croire que l'on pourrait prêter une telle définition à la créature dont nous avons tracé un portrait et une sorte de biographie de cinéma. Ne venons-nous pas d'évoquer une créature à l'image de son créateur, et qui semble régulièrement outrepasser les limites du privé et du public au point que l'on est tenté de regarder *Annie Hall* ou *Deconstructing Harry* comme des autofictions ? Nous l'avons dit, à vingt ans d'intervalle, Alvy Singer et Harry Block présentent plus de similitudes que de différences. La créature allénienne n'aurait alors qu'un seul visage, une *persona* fixe que l'on retrouverait de film en film, à l'instar des

grands personnages comiques classiques du cinéma américain, Buster Keaton, Charlot, W.C. Fields ou Groucho Marx. La comparaison avec ce dernier est intéressante, dans la mesure où l'on sait ce que l'humour allénien lui doit. Or Groucho est à peine un personnage filmique : sa *persona* de scène est transposée directement à l'écran dans des adaptations de succès de Broadway qui sont autant de véhicules pour les morceaux de bravoure attendus de chacun des frères. On sait, en allant voir « un Marx Brothers », que l'on se réglera de Chico au piano, de Harpo à la harpe et de Groucho... à la manœuvre auprès de la junonienne Margaret Dummont. Groucho Marx, le personnage, n'a qu'un seul visage pour l'éternité filmique, véritable masque que les sourcils invraisemblables, la moustache ostensiblement peinte, et le cigare priapique rendent intemporel³³. Woody Allen, l'acteur, prête les traits de son visage à une succession de personnages qui vont graduellement s'intégrer à des environnements filmiques réalistes, personnages qui vont vieillir au même rythme que lui, qui vont évoluer tout en gardant certains traits permanents de la *persona* allénienne. Contrairement à Groucho Marx, Woody Allen est également réalisateur de films originaux dans la plupart desquels il remet en jeu « son » personnage, mais dans certains desquels il le met au second plan quand il ne s'en absente pas « en chair et en os ». On se demandera au prochain chapitre si ce relatif effacement est une solution trouvée au vieillissement de l'acteur et au risque de lassitude des spectateurs. Charlie Chaplin, lui aussi réalisateur, avait rompu avec le personnage récurrent du vagabond (« The Tramp »), celui qu'en France nous désignons sous le nom de « Charlot ». Le protagoniste éponyme de *Monsieur Verdoux* ou Calvero dans *Limelight* ne sont plus « Charlot » mais des personnages joués par Chaplin³⁴, qui avait ménagé la transition grâce au double rôle du barbier et du dictateur dans *The Great Dictator*. Les nostalgiques de Charlot peineront à accepter ces métamorphoses, comme certains regretteront les « premiers films comiques » de Woody Allen. Ces derniers, de ce côté-ci de l'Atlantique du moins, nous paraissent toutefois minoritaires au vu du succès remporté par les films de Woody Allen dans les années quatre-vingt, voire quatre-vingt-dix. Cette longévité témoigne d'une capacité d'évolution s'exprimant en partie dans le fait que pour la plupart des spectateurs, « un Woody Allen » n'est pas uniquement un véhicule pour le personnage allénien tel que nous l'avons étudié. Au fil des années, si certains traits du « visage » persistent, la *persona* « Woody Allen » ne cesse de se redéfinir, parfois même dans l'absence, nous autorisant à considérer ce comique, acteur, scénariste, réalisateur et personnage(s) jouant au funambule entre privé et

³³ Au point que « Groucho » est une marque de cigares très connue aux Etats-Unis.

³⁴ On voit d'ailleurs que le titre du premier film prend bien soin de le doter d'une identité précise, aux connotations fort éloignées de la *persona* de « Charlot » le vagabond.

public comme celui dont un visage en apparence unique sert de masque à une configuration mouvante et complexe. C'est ainsi que le montre *Zelig*, film somme qui concentre les interrogations sur le personnage et sur lequel nous proposons de nous arrêter en conclusion de cette partie.

A time of diverse heroes and madcap stunts.

L'action de ce film central dans la création allénienne se situe dans les années vingt et trente, dans cette période que les Européens qualifient « d'entre deux guerres », et ce n'est pas un hasard. Les « années folles » (*The Roaring Twenties*), suivies de la grande Crise, constituent une période tumultueuse de l'histoire des Etats-Unis, marquée par une profonde crise morale, voire une crise d'identité. On peut avancer sans trop de crainte de se tromper qu'Allen choisit à dessein cette période de remise en cause des valeurs de l'Amérique pour mettre en film ce que l'on peut considérer comme une redéfinition ultime de son personnage : Zelig n'est-il pas doté de la capacité de contenir tous les personnages en un seul ? L'importance de la période choisie, comme la place essentielle accordée à la question du personnage sont soulignées dès le tout début du film, puisque le dialogue de la première séquence commence par le pronom *HE* et celui de la deuxième par la phrase : « *The year is 1928* ». La première séquence consiste en un montage alterné d'images apparemment tirées de ces bandes d'actualité que l'on dit « d'époque » et d'extraits de trois interviews de « vraies » autorités intellectuelles, ces intervenants n'étant autres que Susan Sontag, Irving Howe et Saul Bellow. Dans les trois cas, la voix des participants contemporains de la période de tournage du film *Zelig* commence à se faire entendre alors que sur l'écran se déroulent les images d'aspect ancien, avant que l'on ne passe au plan nous montrant la personne prononçant ces mots, qui sont donc d'emblée perçus comme un commentaire de la bande d'actualité. Le recours à un tel support et à un tel dispositif éveille l'intérêt du spectateur qui s'attend à une « actualisation » de ce qui se cache derrière ce nom mystérieux éponyme du film, et qu'égaré quelque peu l'alternance entre passé et présent, anonymat et célébrité, fiction et documentaire. Cette perte de repères commence d'ailleurs dès le générique, dans lequel on peut reconnaître quelques constantes des films de Woody Allen, comme la sobriété des caractères blancs sur fond noir. L'absence totale de musique peut déconcerter, mais ce n'est pas la seule fois chez Allen où le générique de début se déroule sans accompagnement musical. Ce qui est beaucoup plus surprenant, c'est la brièveté de la séquence générique, et la quasi absence des *credits* habituels disant à qui on doit la production du film, la photographie, le montage... et surtout la réalisation. Pas de « *written and directed by Woody*

Allen » avant le titre du film, ce qui est inouï. Tout ce que le spectateur apprend en lisant le générique, c'est l'identité des sociétés productrices, le titre et la nature du film dans une phrase de remerciements inusitée chez Allen :

The following documentary would
like to give special thanks to
Dr. Eudora Fletcher, Paul Deghuae,
and Mrs. Meryl Fletcher Varney

Lorsqu'à ces noms mystérieux succèdent des images dont l'apparence typique des années vingt rend impossible leur tournage par un réalisateur d'une cinquantaine d'années en 1983, il est aisé d'imaginer le spectateur se perdant en conjectures. La voix, puis l'apparition d'une intellectuelle de renommée internationale vont heureusement le rassurer un peu : ce film va évoquer un homme (« *He...* ») qui vivait autrefois (« *...was...* »), un homme exceptionnel (« *...the phenomenon...* ») contemporain de cette étonnante bande d'actualité (« *... of the twenties.* »), et qui revient à l'image alors que Susan Sontag prononce ces derniers mots. Le « *Zelig* » du titre ? C'est fort probable, d'autant que le plan suivant continue de rassurer l'observateur en faisant apparaître le grand absent du générique. Le spectateur comprend alors que Woody Allen a choisi pour ce film de revenir au pastiche de documentaire, comme il l'avait fait pour ses débuts dans *Take the Money and Run*. Une fois de plus, le personnage est présenté comme un phénomène, et un cas : le film lui-même ne vient-il pas de remercier tout spécialement un certain « Docteur » Eudora Fletcher ? Le dispositif du film apparaît alors dans toute sa virtuosité, puisque la limite entre passé et présent va se trouver sinon abolie, du moins brouillée grâce, à certains moments, à l'incrustation d'acteurs contemporains dans d'authentiques images anciennes et, à d'autres moments, à une complète recréation d'images d'aspect ancien. Au cinquième plan du film, le spectateur reconnaît sur ce qu'il prend pour des images des années vingt, Woody Allen flanqué de sa compagne Mia Farrow. Il en conclut que voici deux acteurs qui jouent un rôle dans un film dont l'action se déroule dans les années vingt. Rien d'étonnant à cela : ce n'est pas le premier rôle « en costume » de Woody Allen, il a déjà promené son personnage dans le temps, du futur de *Sleeper* au passé de *Love and Death*, la comédie naissant de l'anachronisme de détails physiques comme la monture des lunettes ou de certains comportements et préoccupations. Ici en revanche, ni l'apparence, ni les attitudes de l'acteur ne détonnent, et c'est le film tout entier qui se déguise en film des années vingt, offrant au personnage un terrain propice à la représentation de ses caractéristiques essentielles. Le film qui le précède dans la filmographie, *A Midsummer Night's Sex Comedy*, bien que lui aussi « en costumes », ne joue pas sur les anachronismes.

Séduit probablement par la qualité de la photographie, la grâce des interprètes et l'atmosphère magique à mi-chemin entre les comédies de Bergman et celles de Shakespeare, le spectateur y accepte très facilement les conventions du genre et à aucun moment ne met en doute la vraisemblance de cette évocation de 1900 tournée en 1982. Il entre dans la diégèse et se met à y croire. En revanche, aux premières images de *Zelig*, il s'étonne du dispositif qui lui fait reconnaître un « Woody Allen » de 1983 parfaitement intégré à des images que l'on jurerait filmées dans les années vingt : qu'est-ce donc que ce personnage, qu'est-ce donc que ce film ?

Par reconnaissance, nous entendons la réception, à la vue du visage connu, du message signifiant que Woody Allen joue dans ce film, et qu'il y incarne selon toute vraisemblance ce personnage à la troisième personne qui fait irruption dès le premier mot du dialogue. Ce début de film marque une véritable apothéose, avec ces images de parade new-yorkaise devenues des clichés pour tout spectateur ayant quelque connaissance de la culture américaine. Ce qu'il voit est clair et en parfaite harmonie avec le dialogue qui abonde en vocables et tournures portant littéralement le personnage en triomphe et lui accordant une stature de héros (« *the phenomenon... as well known as Lindbergh... quite astonishing... one man's story... heroism, will... an astounding record...* »). Pourtant tous ces signes contrastent avec l'anonymat du personnage, dont nous ne sommes pas encore sûrs à ce stade qu'il réponde au nom du titre. D'ailleurs le dialogue contient des éléments tempérant l'enthousiasme des intervenants qui soulignent a posteriori les aspects paradoxaux du personnage et du succès qu'il obtient à l'image : « *When you think that at that time he was as well known as Lindbergh, it's really quite astonishing...* » ; « *yet it was also one man's story* » ; « *but when you look back on it, it was very strange* » ; « *well, it is ironic to see how quickly he has faded from memory...* » ; « *he was of course fairly amusing...* » ; « *... it certainly is a very bizarre story* ». Ces images qui paraissent dater de la veille du *Triomphe de la volonté* nous offrent une vision particulière d'un héros surprenant et constituent une parfaite ouverture à un film voué au questionnement de la notion même de personnage et plus précisément de celle de héros. Ce doute, le spectateur ne peut s'empêcher de le ressentir dès qu'il perçoit le contraste qui s'instaure entre l'enthousiasme des foules et leur destinataire, ce petit homme quasi anonyme dont ni le visage ni la stature n'indiquent l'héroïsme. Dans ce rôle, le physique insignifiant et la silhouette peu avantageuse de l'acteur vont faire merveille.

La première séquence du film présente comme centre de toutes les attentions un « célèbre inconnu » difficile à identifier, et à situer dans le temps en dépit de l'apparente antiquité des images, ce qui nous force à ne pas prendre pour argent comptant, comme nous avons trop souvent tendance à le faire sans doute, les éléments communiqués quant à

l'histoire qui va nous être racontée et à la personnalité de son protagoniste. La deuxième inscrit nettement ce dernier dans une période historique bien définie, et souligne que ce choix temporel n'a rien d'un hasard :

NARRATOR'S VOICE-OVER The year is 1928. America, enjoying a decade of unequaled prosperity, has gone wild. The Jazz Age, it is called. The rhythms are syncopated; the morals are looser; the liquor is cheaper—when you can get it. It is a time of diverse heroes and madcap stunts, of speakeasies and flamboyant parties.³⁵

A la veille du krach, les signes de trop-plein s'accroissent dans ce texte qui commente des images à l'avenant : une petite formation de jazz installée sur un biplan en plein vol, des *flappers* en plein charleston, un homme et une femme qui s'embrassent à pleine bouche, tandis que le champagne jaillit et déborde des coupes... Cette année placée sous le signe du comparatif de supériorité et du dérèglement généralisé convient parfaitement à l'émergence du phénomène Zelig, l'un de ces « héros divers » qu'annonce le narrateur, sachant que, lorsqu'il prononce ces mots, l'image d'Al Capone succède à celle du Président Coolidge décorant Lindbergh. Mais plus que ces derniers, à en croire Susan Sontag ainsi que toute la première séquence, le phénomène des années vingt aux Etats-Unis serait ce petit homme falot dont nous ignorons tout, sinon que nous lui reconnaissons les traits de l'acteur et réalisateur que nous savons être l'auteur du film, même si le générique nous l'a tu. Au-delà du personnage, c'est le film tout entier qui se fait caméléon et se déguise en documentaire et en images d'archives. Le postulat de départ de la fable, celui du conformiste ultime, soit un homme si dénué de personnalité qu'il se transforme physiquement au contact de l'entourage, en fait une de ces « folles cascades » (« *madcap stunts* ») qu'affectionnait l'époque.

« ...he was an odd little man who kept to himself. »

Si *Stardust Memories* mettait en scène les affres d'un cinéaste taraudé par les malentendus entre le public et ses films, *Zelig* met en images la question du personnage au cinéma, et en particulier celle de la *persona* d'un auteur et acteur tel que Woody Allen, qui choisit délibérément de situer cette fable dans une période de grand bouleversement social, moral et culturel. La Première Guerre mondiale avait ébranlé la foi en des valeurs considérées jusque là comme universelles et intemporelles : qu'est-ce qu'un héros pour qui a connu l'horreur des tranchées ? Ce sont les écrivains de la « Génération Perdue » qui vont le mieux exprimer ces doutes et qui vont créer de nouveaux protagonistes, parfois aux antipodes du chevalier sans peur et sans reproche de la tradition héroïque. Ce n'est pas un hasard si le nom

³⁵ Woody Allen, *Three Films of Woody Allen: Zelig/Broadway Danny Rose/The Purple Rose of Cairo*, Vintage Books (New York, août 1987), p. 7.

de Zelig fait sa première apparition dans la troisième séquence, dans des orthographe encore hasardeuses, sous la plume de Scott Fitzgerald à l'occasion d'une « party » dont l'atmosphère évoque *The Great Gatsby* :

CUT TO :

EXTERIOR. LONG ISLAND SUMMER HOUSE—DAY.

The camera shows an elegant mansion set back on a well-manicured lawn, then moves closer to its front door. As the narrator continues to speak, the screen shows a 1920s-model limousine parked in front of the canopied entrance. Several people alight from the limo and walk into the house. The sedan drives away, revealing a few liveried footmen and great stone vases filled with flowering plants.

NARRATOR'S VOICE-OVER One typical party occurs at the Long Island estate of Mr. And Mrs. Henry Porter Sutton, socialites, patrons of the arts.

The film moves to a party in progress on the mansion's great lawn. The camera pans across the lawn, revealing some chairs and several oversize striped umbrella tables where well-dressed guests are sitting, chatting, and enjoying themselves. Other guests mill around, standing on a porch, walking around the tables. "Charleston" plays on.

NARRATOR'S VOICE-OVER Politicians and poets rub elbows with the cream of high society. Present at the party is...

CUT TO:

F. Scott Fitzgerald in solitude, writing at a table in a lovely, lush garden. As the narrator continues to speak, the film dissolves to a close-up of Fitzgerald, deep in thought, as he writes in a leather-bound diary.

NARRATOR'S VOICE-OVER ... Scott Fitzgerald, who is to cast perspective on the twenties for all future generations. He writes in his notebook...

The movie cuts to a photograph taken at the party. There, among a chatting group of summer-white-dressed men and women, is Zelig. The camera moves closer to his face as the narrator speaks. "Charleston" is still heard.

NARRATOR'S VOICE-OVER ... about a curious little man named Leon Selwyn, or Zelman, who "seemed clearly to be an aristocrat and extolled the very rich as he chatted with socialites."³⁶

Un tel parrainage ne peut que renforcer l'aspect problématique du personnage, et le rapprochement avec le plus célèbre héros de Scott Fitzgerald permet d'appréhender une des caractéristiques du personnage filmique : l'acteur se coule dans des moules à tel point qu'il peut enchaîner des rôles très différents, aristocrate un jour et ouvrier le lendemain. Gatsby lui aussi joue un rôle et s'efforce d'intégrer la bonne société en dépit de ses origines obscures et des sources encore plus douteuses de sa richesse, et c'est ce mystère qui donne sa profondeur au personnage romanesque. Mais le *bootlegger* ne parviendra pas à approcher Daisy d'assez près pour la conquérir, ne disposant pas des prodigieuses capacités de Zelig qui ne joue pas à proprement parler un rôle, mais se transforme. D'une certaine manière, on peut qualifier Zelig d'« anti personnage » : pouvant les incarner tous, il n'en est aucun. Tout se présente donc comme si Allen cherchait à faire table rase de ce qui habituellement participe à la construction

³⁶ ALLEN, août 1987, pp. 8-9.

d'une telle instance et affirmait qu'un personnage n'est qu'un vide, pas même une coquille que créateur et spectateur peuvent remplir, mais bien du creux, ou une forme molle malléable à l'infini. Tandis que les autres incarnations d'Allen, de film en film, seraient des avatars (soit des transformations) de la même *persona* reconnaissable à certains traits constants, Zelig en constituerait l'épiphanie, comme l'illustre le triomphe qui ouvre le film. Rappelons qu'épiphanie signifie « apparition » en grec, et manifestation du divin ou de la transcendance pour les théologiens. Zelig serait donc la manifestation de ce que la *persona* contient en germe des myriades de personnages animés par un démiurge. Toutefois, cette épiphanie ne manque pas d'être ironique puisqu'on imagine difficilement plus falot que Zelig³⁷. L'ironie ne constitue-t-elle pas le signe que le « créateur » reconnaît que sa puissance est limitée, et qu'il n'est pas seul à modeler la créature à sa guise ? Chaque spectateur à son tour donne chair au personnage. Dans le cas de Zelig, il n'a de cesse de l'enrichir de références littéraires, voire biographiques : Allen n'a-t-il pas conquis une actrice ayant prêté ses traits à Daisy, l'idéal amoureux de Gatsby³⁸? Cependant le premier parrain du personnage le désavoue bien vite et cesse de le reconnaître, avouant sa perplexité :

NARRATOR'S VOICE-OVER "He spoke adoringly of Coolidge and the Republican party, all in an upper-class Boston accent. An hour later," writes Fitzgerald, "I was stunned to see the same man speaking with the kitchen help. Now he claimed to be a Democrat, and his accent..."

The camera cuts outside the Long Island estate. People walk by its tall stone fence while a crowd eagerly lines up at its gate to catch a glimpse of the socialite guests. "Charleston" changes to a somber "Leonard the Lizard".

NARRATOR'S VOICE-OVER "... seemed to be coarse, as if he were one of the crowd." It is the first small notice taken of Leonard Zelig.³⁹

Insaisissable, énigmatique, mais désormais doté d'un prénom, d'un nom de famille et d'un visage. Bien des personnages littéraires modernes n'ont guère plus. Sam Girgus parle de « l'angoisse post-structuraliste » dont témoigne le film, qui reflète effectivement certaines caractéristiques du post-structuralisme ou postmodernisme en mettant en doute la logique et la cohérence d'une vision bien structurée. La fabrication de Zelig tient de la déconstruction et s'inscrit dans le cadre de la crise du personnage, nous amenant à prendre conscience du fait que ce dernier sourd littéralement de la matière romanesque ou filmique et surtout de notre

³⁷ On irait certainement trop loin si l'on risquait un rapprochement avec cette manifestation de l'incarnation que constitue la visite des mages à l'enfant, mais n'y a-t-il pas quelque ironie à montrer ces grands savants s'incliner devant un bébé pour la naissance duquel il n'y avait même pas de place à l'auberge d'une bourgade palestinienne?

³⁸ Jack Clayton, *The Great Gatsby*, Paramount, 1974.

³⁹ ALLEN, août 1987, pp. 8-9.

manière de la recevoir. Ici, nous ne pouvons rien tenir pour acquis, et les éléments qui habituellement constituent des garants de « l'authenticité » du personnage ne font que renforcer notre perplexité. Si Scott Fitzgerald est convoqué, ce n'est pas comme on pourrait le croire pour cautionner le personnage, ou nous le faire accepter comme vraisemblable, mais bien plutôt pour souligner son extrême artificialité. Des dysfonctionnements vont apparaître dès lors que des éléments physiques font irruption. Lorsque l'on essaye d'arracher à Zelig un déguisement qui n'en est pas un⁴⁰, une rixe éclate ; et il s'attirera le désaveu des foules lorsqu'une femme lui fera un procès en paternité. Il est amusant et populaire tant qu'il n'a pas de vie personnelle, tant qu'il reste un concept abstrait, un pur personnage que l'entourage ou les interlocuteurs peuvent transformer à l'envi, par contagion : y a-t-il figure plus parfaite de la projection ? Au psychanalyste qui l'interroge, et devant l'œil unique de la caméra, Zelig va répondre : « *I'm nobody ; I'm nothing* ». Cette immatérialité ne fait-elle pas de lui le support romanesque et filmique idéal ? On peut voir cet anonymat comme la marque ultime de l'héroïsme de fiction, d'Ulysse chez le Cyclope au personnage qu'incarne Clint Eastwood chez Sergio Leone en passant par le Capitaine Nemo. Comment, dès lors, pourrait-il y avoir illusion romanesque, et tentation d'analyse psychologique de ce vide ? Le plus extraordinaire, cependant, c'est que Zelig « fonctionne » quel que soit le biais théorique selon lequel on l'étudie. En effet, pour qui s'intéresse aux valeurs dont un auteur peut doter un personnage dans une perspective politique et/ou morale, il peut être considéré comme une figure de l'individu manipulé et objectivé par la culture de masse au service du monde marchand. Les analyses de type sociologique sont également tout à fait possibles : où trouver plus juste figure de la mobilité et des immenses capacités d'adaptation de *l'homo americanus* ? A-t-on jamais dénoncé plus subtilement ce conformisme qui fait le lit de tous les totalitarismes ? C'est en Nazi que le Docteur Fletcher le retrouvera, un destin quasiment inéluctable à en croire Saul Bellow : « *there was also something in him that desired immersion in the mass and anonymity, and fascism offered Zelig that kind of opportunity, so that he could make something anonymous out of himself.* » Les totalitarismes n'offrent-ils pas la caution du nombre à leurs partisans, simples rouages anonymes dont la responsabilité se voit diluée dans la masse ? Autre dimension de la fable, on peut rapprocher l'histoire de Zelig de celle de « l'homme éléphant » de David Lynch, puisque parallèlement à l'intérêt sincère, puis à l'attachement qu'il va susciter chez une psychiatre, il va être exploité aussi bien par l'industrie du spectacle que par des scientifiques avides de se faire un nom avec ce beau « cas », ainsi

⁴⁰ L'arrachage de la fausse/vraie barbe n'est-il pas un ressort traditionnel des films comiques et de la bande dessinée, de *To Be or not To Be* à *Tintin et Milou* ?

que par sa sœur et l'ami de celle-ci qui vont faire de lui un phénomène de foire. Le film peut se lire aussi comme un avertissement de l'auteur à l'intention de ceux que tenterait une approche biographique du personnage. La thèse comme la forme du film amènent même l'analyste le plus sourcilleux à se remettre en cause : son travail ne serait-il pas une forme d'exploitation du personnage ? Dernière pirouette ironique, la fable du caméléon renvoie bel et bien dos à dos les analystes, quelque soit leur école ou leur perspective, qui se retrouvent les mains vides après s'être réjouis de disposer enfin d'un personnage correspondant si bien à leur définition de cet élément de la création littéraire et filmique.

Conclure un chapitre consacré à la part de l'enfance dans la constitution des personnages chez Allen en s'appuyant sur *Zelig* n'a rien de saugrenu dans la mesure où l'homme caméléon s'apparente à un enfant cherchant à gagner l'amour de ses parents en se conformant aux attentes de ces derniers, qui eux le phantasment parfois plus qu'ils ne le voient vraiment. *Zelig* ne devient autonome qu'à la fin du film, qui raconte en quelque sorte son enfance, dès lors qu'il se stabilise dans son insignifiante personnalité⁴¹ et qu'il cesse de se conformer aux attentes de son entourage. Alors nous nous désintéressons d'un sort qui ne peut être que banal, cette autonomie nous empêchant d'opérer les manœuvres de projection et d'identification qui pour le destinataire d'une œuvre de fiction, roman ou film, donnent leur poids d'imaginaire aux personnages. De fait, la stabilisation finale le fait passer du statut de personnage malléable et poreux à une personnalité fixe : tout personnage de fiction tiendrait en quelque sorte du caméléon ou du moins du mélange instable entre son « préconstruit », les lignes selon lesquelles lesquelles son créateur l'a conçu, et ce que le lecteur ou le spectateur en fait. Le travail opéré dans *Zelig* nous permet de voir comment la *persona* allénienne, aux traits si reconnaissables, et que l'on croit immuables, peut s'adapter à des rôles différents qui sont autant de propositions aux spectateurs, et comment cette personnalité est capable de se faire personnage et de montrer des visages différents d'un film à l'autre. Cette *persona* constitue un prodigieux feuilletage, à tel point qu'il est difficile de considérer le personnage comme unidimensionnel même s'il garde des caractéristiques de la création comique originale. Chaque incarnation d'un personnage par Woody Allen, nouveau paradigme médiatisé par chaque film, remet en jeu la *persona* construite couche après couche et mêlant

⁴¹ Comme le fait Allan Felix à la fin de *Play It Again, Sam*. D'ailleurs, l'allemand *selig* signifie heureux comme le latin *felix*. « Felix » apparaît ailleurs dans la galerie des personnages alléniens : d'après Martin Fitzgerald, ce serait le nom du fou du roi dans le sketch « Do aphrodisiacs work ? » de *Everything You Always Wanted To Know About Sex*, bouffon déchu que l'on peut considérer comme un prototype du personnage allénien. (Martin Fitzgerald, *The Pocket Essential Woody Allen*, Pocket Essentials (London, 2003), p. 28)

selon une savante alchimie des apports de sources diverses, de la « célébrité » à l'expérience des films en passant par les productions et les apparitions non cinématographiques. A chaque apparition à l'écran, il compose une créature hybride associant la personne et la *persona* ainsi que l'auteur qui les met en œuvre par le biais de la dyade⁴² acteur / personnage. Nous tenons que ce qui lui donne une autre dimension que celle du personnage plat de la comédie classique ou des grands burlesques américains, ce sont les tribulations que lui font subir son démiurge en le plongeant dans toutes sortes d'aventures cinématographiques, ainsi que les attentes des spectateurs qui se plaisent à le voir se renouveler tout en restant fidèle à lui-même. Dans le cas d'Allen, nous avons la chance de pouvoir observer les mutations des personnages qu'il crée sur plus de trente années de production. Le personnage originel a subi bien des métamorphoses au fil du temps et a connu des fortunes variées, tant dans les « histoires » que dans la forme des films et leur énonciation, ce qui va nous permettre d'étudier le phénomène de son vieillissement en nous posant la question de l'évolution des modalités d'adhésion des spectateurs à ce personnage et plus largement aux films de son créateur.

⁴² Il nous semble que la définition que donne le dictionnaire de la dyade, « réunion de deux principes qui se complètent réciproquement », peut s'appliquer à l'entité complexe acteur/personnage (*Le Petit Robert*, 1985, p. 781).

Deuxième partie
Entre présence et absence

CHAPITRE 4

Derniers films ?

Woody Allen nie régulièrement entretenir un quelconque souci de postérité. Il nous semble toutefois que les protagonistes des derniers films de notre corpus, de *Celebrity* à *Anything Else*, témoignent d'une lutte contre l'inéluctable disparition sinon du personnage allénien, du moins de l'acteur qui l'incarne. Les films ont ceci de particulier qu'ils fixent l'image des acteurs dans tel ou tel rôle : Alvy Singer vient d'entrer dans la quarantaine pour l'éternité (filmique, s'entend), tandis que les auteurs, les acteurs et les spectateurs vieillissent. A regarder les derniers films de Woody Allen, il semble que ce dernier apporte deux réponses à la question du vieillissement du personnage qu'il a créé, et que les spectateurs ont construit avec lui. Le passage du temps, tel que l'âge le révèle, a constitué dès son premier film un des principaux matériaux avec lesquels il a bâti son personnage, comme en témoignent les figures d'enfants étudiées au chapitre précédent. Oui, le personnage vieillit, et si Woody Allen se maintient dans des emplois d'amoureux, c'est que sa *persona* comique lui donne une certaine intemporalité. Il n'a jamais rien eu d'un jeune premier : sa séduction était indéniable mais elle était de nature paradoxale. On connaît la bonne vieille recette : faites-les rire ! La première réponse à la question est donc d'assumer le vieillissement de l'acteur, d'en faire même un argument comique dans la logique d'autodérision constitutive du personnage dès l'origine. La seconde, c'est le choix d'un acteur plus jeune comme alter ego. A partir des *Bullets Over Broadway*, nous allons assister à une alternance de films avec et de films sans l'acteur Woody Allen, selon des modalités dont l'étude va nous permettre d'avancer dans notre réponse à la question du personnage chez Woody Allen, en commençant par l'examen de ceux dans lesquels Allen se remet lui-même en jeu.

Dans le cadre de ce chapitre, nous comparerons deux groupes de trois films : *Mighty Aphrodite* (1995), *Everyone Says I Love You* (1996) et *Deconstructing Harry* (1997) d'une part, *Small Time Crooks* (2000), *The Curse of the Jade Scorpion* (2001) et *Hollywood Ending* (2002) d'autre part. On le voit à leur date, les films se suivent à l'intérieur de chaque groupe, et les groupes de trois sont encadrés par des films dans lesquels Woody Allen ne joue pas (*Bullets Over Broadway* en 1994, *Celebrity* en 1998, *Sweet and Lowdown* en 1999 et enfin le dernier film de notre corpus, *Anything Else* en 2003, dans lequel il ne joue pas le rôle principal). Peut-on parler de trilogies à propos de ces deux groupes de films ? Si l'on se réfère à l'étymologie et que l'on entend par trilogie un groupe de trois œuvres « parlant de la même chose », ou tenant le même discours, en d'autres termes s'inscrivant dans une continuité

thématique ou narrative ou stylistique, on trouvera le vocable abusif. Dans le cas du premier groupe, on passe d'une sorte de tragédie oedipienne antique transposée sur le mode bouffon dans le Manhattan contemporain aux affres d'un écrivain en panne mêlant des saynètes extraites de ses romans à des épisodes de sa vie dissolue en passant par une comédie musicale. Dans le second, à un « remake » du *Pigeon*¹ succèdent une réflexion de style burlesque sur la réalisation de films et le sentiment amoureux, puis une histoire d'hypnose, de cambriole et de chamailleries d'amoureux que tout oppose dans le New York du début des années 40. Il s'agit de six comédies, chacune pivotant autour de la question centrale des relations amoureuses, et ayant toutes Woody Allen comme protagoniste, ce qui constitue pour beaucoup une définition a minima d'un « Woody Allen », mais ne suffit pas à isoler des films distincts dans une trilogie. On constate d'ailleurs à la lecture de ces comptes-rendus sommaires que le réalisateur se montre toujours soucieux, trente ans après ses premières armes au cinéma, de faire voyager son personnage à travers le temps ainsi qu'à travers des genres et des styles comiques différents, la parodie, la comédie musicale, le burlesque, la comédie romantique et même cette « comédie névrosée » qu'on est venu à considérer comme son genre et son style. Toutefois, sans être à proprement parler des trilogies, ces deux groupes de trois films forment des ensembles cohérents au-delà de ces aspects très généraux et de leur succession chronologique : dans tous, Woody Allen négocie l'image de son personnage mûrissant, puis vieillissant, et tous traitent de la question de sa séduction.

Cette dernière formule, volontairement vague, doit se lire comme une tentative d'exprimer ce qui, de notre point de vue, lie ces deux groupes de films entre eux ainsi qu'à toute l'œuvre filmique. Mi-plaisant, mi-sérieux, Woody Allen n'hésite pas à confier à Stig Björkman comme à Richard Schickel que, dans sa vie privée comme dans sa carrière, sa motivation la plus profonde a été de séduire « les filles », à la manière du jeune Boris demandant à la Mort, en guise d'interrogation sur l'Au-delà : « *Are there girls ?* ». Woody Allen n'a jamais enjolivé les formes les plus abruptes, voire les aspects les plus crus du jeu amoureux entre hommes et femmes et la plupart de ses personnages ne font pas mystère d'une forte tendance à l'obsession sexuelle. Dès qu'il voit une fille qui lui plaît, le personnage allénien la veut dans son lit, et y parvient en dépit d'un physique peu conforme aux canons de la séduction virile : cela commence dans *Take the Money and Run*, quand Virgil Starkwell rencontre Louise au parc, et culmine dans le personnage de Harry Block de *Deconstructing Harry*. Ce dernier film en témoigne, Woody Allen va hausser cette préoccupation, dont ni lui-

¹ Mario Monicelli, *I Soliti Ignoti / Le pigeon*, Lux Film, 1958.

même ni ses personnages ne nient la trivialité, au niveau d'une angoisse métaphysique, particulièrement dans les films de cette dernière décennie, où la question de la séduction va se poser avec une urgence proche de la désespérance face à la progression inéluctable de l'âge. Finies la belle santé et la décontraction dont font preuve au lit² Fielding Mellish dans *Bananas* (au point que sa nuit de noce est commentée à la manière d'un évènement sportif, et l'on connaît le goût de Woody Allen pour ce type de spectacle), Allan Felix dans *Play It Again Sam* (qui a lui aussi recours au sport et évoque un grand champion de baseball au moment suprême) ou Alvy Singer (qui propose à une de ses épouses de faire l'amour devant un match à la télévision dans une chambre à l'écart d'une réunion d'intellectuels mondains) ; Harry Block sent bien que son obsession sexuelle concourt à son incapacité à écrire et, plus largement, à la crise qu'il traverse. Les films du premier groupe défini plus haut montrent, chacun selon des modalités différentes, cette urgence, ce malaise grandissant face à la séduction et à la relation sexuelle, et la perte de la spontanéité et de la facilité qui caractérisaient la représentation de la sexualité dans la plupart des films jusqu'à *Hannah and Her Sisters*. Qu'au joyeux abandon de la jeunesse succèdent les inquiétudes de l'âge n'a rien de bien original, si ce n'est que dans les deux cas, le personnage comique « Woody Allen » est doté d'une vie sexuelle non seulement explicite, mais visible, attestée à l'écran, ce qui est rare chez les comiques : autres temps, autres mœurs, certes, mais quand dans *Les Temps Modernes* Charlot et « la Gamine » cohabitent, on ne nous les *montre* pas ensemble au lit, même au rayon spécialisé du grand magasin. Code de Production oblige, sans doute, mais pas seulement : ce grand obsédé de Groucho Marx passe-t-il jamais vraiment à l'acte ? Le personnage Woody Allen, lui, ne s'en prive pas, et ce fils de Freud et de la libération sexuelle parvient même à faire du sexe un des principaux ingrédients de son comique. A cet égard, c'est la majorité des films du cinéaste qui pourraient être qualifiés de « *Sex Comedies* ». Cependant, après *Hannah and her Sisters*, le ton change, cela tourne au drame dans *September* et *Another Woman*, au tragique dans *Crime and Misdemeanors*, ou simplement à l'aigre dans la plupart des autres films où se multiplient les histoires d'adultère. Jusque là, si le personnage allénien n'avait jamais adhéré à l'idée qu'un homme et une femme devaient passer toute leur vie ensemble « comme les pingouins ou les catholiques »³, il s'était montré d'une relative franchise envers ses compagnes comme avec lui-même. Le thème de l'infidélité conjugale va contaminer les films dans lesquels il ne joue pas, l'adultère et le mensonge étant

² Woody Allen, là encore, est bien « de son temps », témoignant ici de l'euphorie des années de la libération sexuelle.

³ Dixit Isaac Davies dans *Manhattan*.

les principaux ressorts dramatiques d'*Alice*⁴ dans lequel, d'ailleurs, la fougue d'une passion de jeunesse sera opposée à la tiédeur et aux faux-semblants de la vie maritale de l'héroïne. Même le nostalgique *Radio Days*, lorsqu'il ne régresse pas vers des formes adolescentes de sexualité⁵, cantonne les adultes soit à la vie déssexualisée des couples de parents⁶, soit aux frasques mesquines des vedettes de la radio. C'est encore le mensonge et l'adultère qui font l'essentiel de *Husbands and Wives*, qui illustre bien le changement de ton dans le traitement de la sexualité et plus largement des relations hommes-femmes. Dans ce que nous appellerons la première partie de la « vie sexuelle du personnage allénien », on riait plutôt *avec* le personnage, qu'il plaisante avec sa compagne après l'amour (« *As Balzac said... 'There goes another novel.' Jesus you were great.* »⁷) ou qu'il se gagne la sympathie du spectateur souriant de ses déboires. En revanche, c'est *des* personnages que nous sommes invités à rire dans la seconde, tant est évidente leur mauvaise foi et leur manque d'honnêteté vis-à-vis d'autrui comme d'eux-mêmes. L'enjouement se fait sarcasme, l'ironie légère cède la place à la satire : ce ton nouveau, qui se caractérise également par une crudité grandissante des situations comme du langage, va culminer dans *Deconstructing Harry*, après deux films que l'on peut voir comme des tentatives de comédies plus enlevées et des essais d'apaisement ou plutôt d'un retour à la drôlerie amorcé dans *Bullets Over Broadway*.

Ce dernier film, dans lequel Woody Allen n'apparaît pas pour la raison avancée à l'époque qu'il était trop âgé pour le rôle (pour la première fois), est situé à un point stratégique de la filmographie, du moins dans notre optique, puisqu'il précède immédiatement notre première « trilogie ». Si sa thématique est elle aussi largement axée sur la duperie et le mensonge⁸, il renoue avec une forme de comédie nettement moins grinçante que *Husbands and Wives* et bien moins noire que *Shadows and Fog*. Les personnages comme leurs actes bénéficient d'une mise à distance grâce aux nombreux décalages caractérisant la diégèse, que ce soit dans le temps (l'action se déroule dans les années trente), les lieux et circonstances (tout se passe dans le milieu du théâtre) comme dans le genre, le style et le ton. L'humour noir domine dans ce qui s'apparente par moments à une parodie des films de gangsters du début

⁴ Dans lequel l'héroïne a comme par hasard rendez-vous avec l'homme qu'elle désire devant le bassin des pingouins...

⁵ Comme dans la scène où les garnements épient une jeune femme qui danse nue dans sa chambre, et qui s'avèrera être... la remplaçante de leur professeur.

⁶ Le narrateur dit n'avoir vu ses parents s'embrasser qu'une seule fois, à l'occasion d'un anniversaire, et en guise de scène déshabillée, on a droit au grand père sanglant la grand-mère dans un « combiné » et pestant qu'à soixante-dix ans, cette dernière ait encore la poitrine qui grossisse !

⁷ *Annie Hall*.

⁸ Le héros trompe sa femme, sa femme le trompe, la petite amie du gangster commanditaire trompe ce dernier... mais surtout le héros *se* trompe sur ses talents de dramaturge.

des années trente. Tout finit paradoxalement bien, les yeux du héros finalement se dessillent. A la fin, c'est à nouveau *avec* lui que nous rions, et non plus *de* lui. Ce ton plus léger, cette comédie paradoxalement plus franche et cet apparent apaisement caractérisent les deux films qui suivent, les deux premiers du premier groupe de trois films mettant en scène les problèmes du vieillissement du personnage Woody Allen. Rappelons aussi que les trois films du premier groupe sont liés par le fait que le protagoniste y joue un rôle de père, une paternité problématique dans le cas du premier et du troisième. Il ne cesse toutefois pas pour autant d'y jouer un rôle d'amant, et de s'y montrer encore comme un séducteur, selon des modalités différentes d'un film à l'autre.

Dans *Mighty Aphrodite*, le père prend clairement le pas sur l'amant : les images qui montrent Lenny et Amanda Weinrib heureux décrivent soit les premiers temps de leur mariage, mais sous un mode nostalgique, car elles sont évoquées par Lenny au moment où l'idylle se brise, soit leur bonheur de parents. La seule scène qui les met effectivement aux prises⁹ au lit, pourtant une des plus explicites qu'ait jamais tournées Allen, est située dans la période de crise de leur couple, alors qu'Amanda s'éloigne de plus en plus de lui professionnellement et sentimentalement, au point de céder aux avances d'un admirateur très pressant. Nous l'avons dit, les personnages alléniens sont sexuellement actifs, et rares sont les films ne comportant pas une, voire plusieurs scènes de lit, une évidence dans la mesure où les relations entre hommes et femmes constituent l'essentiel de leur thématique. Ces scènes méritent toutefois qu'on s'y arrête : si l'on compare celles de *Mighty Aphrodite* à celles de *Annie Hall*, on peut relever des constantes et des évolutions dans l'attitude des protagonistes incarnés par Woody Allen vis-à-vis des relations sexuelles. Dans ce dernier film, les scènes de lit sont nombreuses, dans la mesure où sont évoquées les femmes de la vie d'Alvy Singer avant et après sa liaison avec Annie, et même au cours d'une période intermédiaire de rupture, même si, pour cette dernière, il est difficile de parler de « femmes de sa vie », puisque ne nous sont montrées que deux brèves rencontres qui tournent au fiasco. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les ébats ne satisfaisant pas leurs partenaires abondent dans un film ayant pour thème principal ce que les relations amoureuses ont d'éphémère, et certaines scènes sont très proches

⁹ L'expression n'est pas exagérée : le parallèle entre le sport et le sexe est fréquent dans les films de Woody Allen, d'autant plus qu'ici, Lenny Weinrib est journaliste sportif. On le verra plusieurs fois dans une salle de boxe, à des moments clés du film : lorsque sa femme lui annonce au téléphone qu'elle a trouvé un bébé à adopter et quand il demande à une de ses relations s'il pourrait lui trouver des renseignements sur la femme qu'il soupçonne être la mère biologique de son fils. C'est là aussi qu'il trouve le jeune boxeur qu'il estime être le partenaire idéal de cette dernière, qu'il voudrait tirer de la prostitution. On se rappelle que dans *Bananas*, la nuit de noces de Fielding Mellish était mise en scène et commentée comme un match de boxe.

des déboires de Lenny et d'Amanda. La première femme d'Alvy interrompt leurs ébats, puis s'y dérobe, et la journaliste de *Rolling Stone*, avec laquelle Alvy couche pour se distraire de sa rupture avec Annie, n'a pas l'air plus comblé qu'Amanda. N'oublions pas que les rebuffades sont constitutives de la *persona* d'un *schlemiehl*. La différence, c'est que dans *Annie Hall* la responsabilité du fiasco n'est généralement pas imputée à Alvy, même par ses partenaires qui reconnaissent leur frigidité ainsi que la bonne volonté d'Alvy. La journaliste lui adresse même ce remerciement paradoxal : « *Sex with you is really a Kafkaesque experience. (...) I mean that as a compliment.* » Ces échecs font partie de la comédie, nous rions de bon cœur de l'absurdité de ces situations où le personnage, en se ridiculisant, se dote de toute sa force comique. Dans *Annie Hall* la représentation de la relation sexuelle engendre la gaieté, que ce soit celle des personnages dans les « bonnes » scènes de lit avec Annie, ou celle des spectateurs s'amusant des déboires d'Alvy¹⁰, souvent mis en scène avec beaucoup d'humour. Le ton change dans *Mighty Aphrodite* : quand dans *Annie Hall* la quasi impossibilité qu'il y a pour des partenaires, même très amoureux, d'être exactement synchrones et d'atteindre une parfaite harmonie donnait lieu à des bons mots et à des représentations amusantes (Annie se dédouble et va dessiner sur une chaise pendant que son corps s'ébat avec Alvy : « *ANNIE : While you two are doing that, I think I'm gonna do some drawing. ALVY : You see, that's what I call removed.* »), ici c'est l'exaspération qui domine et si rire il y a, il est grinçant et aux dépens de Lenny à qui Amanda reproche de « tâtonner » (« *You were fumbling !* ») quand il s'excuse de ne pas « le » trouver (« *What do you mean, you couldn't find it ?*»). On retrouve ici la froideur et l'insatisfaction tournant à l'aigreur qui dominaient dans les relations sexuelles entre époux de ces « scènes de la vie conjugales » que constitue *Husbands and Wives*, même si le ton nettement plus allègre dénote un retour en force de la comédie qui rapproche plus Lenny d'Alvy Singer que de Gabe Roth. Au fond, c'est le même mal qui accable Lenny et Alvy, puisque ce qui rend ce dernier incapable de vraiment jouir de la vie, et la cause de son *hybris*, de son dérèglement, c'est son souci obsessionnel de la perfection : impossible de voir un film si on a manqué le début, même s'il s'agit des premières secondes d'un générique en suédois, impossible de faire l'amour avec Annie si celle-ci a un tant soit peu la tête ailleurs... Quant à Lenny, l'éloignement de sa compagne, la prise de distance qu'implique le travail du temps sur un couple passant du statut d'amoureux à celui de parents plus si jeunes que ça, lui font perdre ses repères et ses talents d'amant. L'expérience kafkaïenne, encore et toujours, du petit homme qui voudrait tout contrôler et à qui tout

¹⁰ Pardon de la crudité, mais « peine à jouir » serait une bonne traduction de *anhedonia*, un des titres pressentis pour le film en raison de l'incapacité à être heureux de son « anti hédoniste » de personnage principal.

échappe, sauf que la source et la nature de l'ironie le visant se sont déplacées. Alvy comme Lenny sont des personnages de fiction et des avatars de la *persona* allénienne, mais tandis qu'Alvy est présenté comme un « caractère » façon La Bruyère, inadapté à un environnement vraisemblable, c'est toute l'histoire de Lenny que le chœur antique de l'ouverture nous annonce comme un cas d'école. Le personnage en tant que tel est au départ plus « réaliste » que celui d'Alvy, comme si un homme ordinaire se retrouvait plongé dans une de ces machines infernales que sont les tragédies antiques, ou les films. Alvy est encore en grande partie un personnage unidimensionnel que son « caractère » ou la façon dont il est présenté empêchent de fonctionner dans l'univers « réaliste » des autres personnages, par exemple. Lenny en revanche est doté d'une profession et d'une famille, mais son environnement se voit contaminé par la parodie de tragédie antique qui vient jeter un discrédit ironique sur l'illusion de bonheur dans laquelle il nage au début du film. Là où *Annie Hall* redéfinissait le personnage allénien, *Mighty Aphrodite* soumet à de nouvelles épreuves, dans un cadre générique différent, un personnage vieillissant pour qui le jeu amoureux devient problématique. On peut sentir là comme une exaspération du désir de séduire encore le spectateur avec ce personnage que l'on va dépouiller de ce qui fait sa force ailleurs. Alors que le film fait alterner le burlesque littéraire classique et l'héroï-comique¹¹, le personnage de Lenny peut paraître à première vue plus solide et plus ancré dans les réalités de ce bas monde que d'autres avatars alléniens : son métier de journaliste sportif permet de donner un côté physique à une activité intellectuelle, on le rencontre dans une salle de boxe ou au stade, il fréquente des sportifs, et, de par sa quête de la mère biologique de son fils adoptif, se trouve confronté au monde de la prostitution et de la pornographie. C'est un leurre, bien sûr ; n'oublions pas que le film commence par la séquence du chœur antique qui le présente comme pure fiction, voire hypothèse de travail pour démontrer à quel point les hommes sont aveuglés et manipulés par le destin. Une fois de plus, le personnage allénien est un cas. Mais cette fois, au lieu d'être exceptionnel comme Alvy Singer, il incarne Monsieur Tout le monde en butte à l'ironie du sort, et c'est la situation tout entière qui se présente comme une

¹¹ « Le burlesque traite un sujet noble, héroïque, avec des personnages vulgaires et un style bas. (...) L'héroï-comique, au contraire, prête à des personnages de petite condition des manières recherchées, sur le ton de l'épopée. » (Bernard DUPRIEZ, *Gradus ; Les Procédés littéraires*, 10-18, Union générale d'Éditions (Paris, 1984), p. 99) C'est ainsi que pour s'interroger sur l'ignorance des hommes quant à leurs origines, leur destin et le sens de leur vie, on va faire passer le spectateur du théâtre antique de Taormina, avec même, à l'arrière plan, la présence de l'Etna, d'abord à un restaurant de Manhattan, pour qu'il échoue quelques scènes plus tard dans l'appartement d'une prostituée au verbe fort cru, à la suite d'un héros au petit pied qui se demande si son fils adoptif ne risque pas, un jour, de lui faire subir le sort de Laïos. Les héros de la mythologie et de la tragédie grecques ne craignent pas à leur tour de se comporter en simples mortels, l'aveugle Tirésias fait la manche, Cassandre donne des conseils immobiliers, le chœur chante au coin des rues et le coryphée fait le guet pour Lenny.

fabrication. Même sans l'introduction explicite du chœur, qui va croire une seconde au couple improbable de Lenny Weinrib, chroniqueur sportif, qui avoue lui-même que son nom est une malédiction, et d'Amanda Sloane, galeriste, et *WASP* au point d'être incarnée par une actrice britannique tout droit sortie des films de James Ivory ? La situation de départ sonne tout aussi faux : quiconque a la moindre expérience de la maternité sait bien que, dans la plupart des cas, ce n'est pas la grossesse qui risque de mettre un frein à votre carrière, mais bien les mois, voire les années qui suivent la naissance. Il est bien entendu que cette artificialité n'enlève rien au charme de la comédie. Simplement, le côté « réaliste » de Lenny ne doit pas nous leurrer ; il nous permet simplement de plus facilement nous identifier au personnage, héros malgré lui d'une vie qu'il a l'illusion de contrôler mais qui ne cesse de lui réserver des surprises et dont le sens demeure en grande partie indéchiffrable.

Lenny renoue en fait avec la lignée des *losers* parmi les personnages alléniens : il ne cesse d'être manipulé par sa femme comme par le sort, en dépit de son aplomb apparent. Les signes de faiblesse abondent dès la première scène où ce n'est pas lui qui paye la note au restaurant, après que sa femme a énoncé clairement son peu d'envie de porter son enfant. Nous l'avons vu, il n'est guère convaincant au lit avec son épouse et va se montrer encore plus lamentable face à Linda, la mère biologique de son fils, une professionnelle pourtant, auprès de laquelle il se fait passer pour un inénarrable « Mr. Guilderslieve » ! La séquence de sa rencontre avec Linda est un des sommets d'humour du film, aussi réussie que Lenny est calamiteux comme client. Les éléments comiques sont classiques : un quiproquo, et un contraste absolu entre les deux protagonistes. Loin de jouer la décontraction comme Alvy demandant à Annie de l'embrasser avant même d'entrer au restaurant pour éviter d'être préoccupé pendant le repas, l'acteur en rajoute dans la timidité, au point de glousser comme une vierge effarouchée quand Linda le chatouille en l'embrassant. Il n'est même plus dérouté devant les exigences de la sexualité, il est si bouleversé par le manque total de complexe de Linda, toute fière des multiples bibelots paillards dont elle a orné son appartement comme de son professionnalisme, qu'il est réduit à une sorte d'ectoplasme devant cette jeune femme aussi bien plantée qu'il est petit et malingre, aussi « nature » qu'il est emprunté, et qui dit franchement les choses, en toute candeur, lorsque lui dissimule. Ici le personnage allénien touche le fond de l'abjection, si bien que Linda va prendre pour un pervers ce drôle de client qui venait pourtant pour ce qu'il estimait être un noble projet. A tout moment, le personnage de Linda, qui en toute bonne logique devrait accumuler les tares d'une ascendance fort peu reluisante, lui vole la vedette. Elle est clairement le personnage comique du film : pour user du jargon du théâtre, c'est elle qui a les meilleures répliques. Lenny fait rire par sa maladresse

finalement attendrissante, d'ailleurs c'est quand il sera le plus démuni qu'il séduira Linda qui avoue un penchant marqué pour les *losers*, mais c'est Linda qui mène le jeu et communique au film son entrain. Parler d'abattage dans son cas est peut-être de mauvais goût, mais tellement en accord avec sa façon de se mouvoir, de parler et de s'habiller que nous ne nous en priverons pas. Face à elle, le personnage joué par Woody Allen est bien falot, sinon louche : fine mouche, elle nous fait bien comprendre que ce client-là a quelque chose à cacher et que les motifs de sa visite ne sont pas aussi généreux qu'il voudrait le faire croire. Finalement, les possibilités de séduction du personnage sont présentées de manière négative : il ne parvient à séduire que dans les moments de grande faiblesse, quand il s'abandonne au sort et ne tente plus de le provoquer. Lenny Weinrib est l'anti Don Juan : pas (ou plus ?) question pour lui de ravir toutes les belles, il fonde désormais des familles, même sans le vouloir ni le savoir. La maturité, on pourrait même dire le vieillissement du personnage se traduit, chez Lenny Weinrib, par une forme de renoncement à la sexualité et à la passion amoureuse : il ne reconquiert pas Amanda, c'est elle qui lui revient pour un baiser de fin si peu vraisemblable qu'il a pour décor le théâtre antique de Taormina. Mais, même invraisemblable, même applaudi par tout le chœur antique, il continue de nous donner à voir l'image d'un personnage joué par Allen enlaçant une très jolie femme bien plus jeune que lui : Aphrodite ferait-elle encore des miracles ?

I'm through with love.

Les premières images de *Everyone Says I Love You* répondent résolument par l'affirmative puisqu'elles nous montrent un Manhattan « enchanté » à la Jacques Demy, saturé de cerisiers en fleurs, qu'arpentent deux jeunes amoureux qui roucoulent « *Just You, Just Me* ». Nounous, vieille dame et son infirmière, mendiant, tous reprennent en écho ce refrain de parade nuptiale, qui anime même les mannequins dans les vitrines. En revanche, rien ne va plus pour Joe Berlin, le personnage qu'incarne Woody Allen, dont le désenchantement vient contredire l'enjouement des premières scènes. Tout le film a pour narrateur sa fille Djuna, ou D.J., qui après avoir présenté le « côté de Manhattan », sa très riche famille recomposée où l'on est visiblement jamais seul tant on passe son temps en jeux et en ris, en discussions animées et en réceptions chic, passe du « côté de Paris » pour introduire la figure de son père. Même le nom de ce dernier, en dépit de la référence au compositeur si américain Irving Berlin¹², évoque une ville européenne dont les connotations

¹² 1888-1989. Il composa plus d'une centaine de chansons, dont le célèbre *White Christmas*, pour Hollywood. Il est aussi l'auteur de *God Bless America* (1918).

ne sont pas toutes positives, d'autant que le dernier personnage évoqué par Djuna juste avant était « Frieda », la bonne, à propos de laquelle Djuna dit penser qu'elle a été celle d'Hitler à Berchtesgaden. Ce n'est qu'après avoir passé en revue tout son petit monde new-yorkais que Djuna en vient à son père, d'emblée à l'écart de leur opulence et de leur joie de vivre : « *Finally there's my dad.* ». On ne sait pas encore qui joue le rôle du père, mais le suspense est de courte durée, et son apparition est une des entrées en scène les plus réussies du personnage allénien, puisque pour la première fois il se montre loin du territoire américain, irrésistiblement décalé, empruntant le Pont au Change, une baguette sous le bras ! C'est tout juste si cette figure incongrue du dépaysement ne porte pas un béret... La silhouette est sombre, muette et solitaire dans un Paris désert et gris, exilée loin de Park Avenue qu'émaillent les couleurs vibrantes de ses parterres de tulipes, coupée de la famille tourbillonnante et terriblement bavarde dont nous venons de faire la connaissance (nous savons déjà grâce à Djuna qu'il est divorcé). Il entre dans le film sous le signe du renoncement, d'ailleurs son passage parisien est très fugace, vite il nous tourne le dos pour emprunter le pont. Rien de tragique ici pourtant ; si Paris est gris, c'est du gris tourterelle du crépuscule adoucissant les murs austères de la Conciergerie sur l'autre rive, et nous sommes clairement dans la comédie, ce nouveau personnage nous faisant déjà rire par l'absurdité de l'image. Qui irait imaginer « Woody Allen » achetant sa baguette à la boulangerie du coin ! Une fois de plus, il se renouvelle en se dépayasant, en confrontant sa *persona* à des modalités comiques nouvelles sans pourtant renoncer à ce qui l'a construite, film après film : la baguette sous le bras, c'est à la fois le détail incongru « qui tue », mais c'est sans doute aussi un rappel de la canne de Charlot. Cette fois-ci, nous nous apprêtons à découvrir une nouvelle aventure de notre anti-héros récurrent : Woody Allen à Paris. Pas si exilé que cela, d'ailleurs, puisque dès la scène suivante, via un montage très sec, nous le retrouvons à New York chez son ex-femme, Steffy, et le second mari de celle-ci, Bob Dandridge, soit au cœur de la famille décrite par Djuna, car celle-ci vient de nous dire qu'ils sont tous désormais les meilleurs amis du monde. L'amitié, chez le personnage allénien vieillissant, prendrait-elle le pas sur la passion amoureuse ?

Pas vraiment. Visiblement bouleversé, il arpente la pièce et les premiers mots que nous l'entendons prononcer sont : « *Giselle left me* ». Le film avait ouvert sur la représentation de deux couples unis par la chanson *Just You, Just Me*, les fiancés Skylar et Holden qui l'entonnaient dans la première scène, et le couple Bob et Steffie qui la faisait interpréter au piano et au violon au cours d'une soirée. Joe, en pleine rupture, vient briser l'harmonie, et parle même de se tuer : faisons confiance au personnage allénien pour inviter la

mort dans sa comédie. Mais nous sommes vite rassurés et personne ne fait un geste pour le retenir. Quelqu'un qui fait le voyage de Paris à New York pour faire part à ses amis de sa décision de se jeter du haut de la Tour Eiffel, et même de voyager en Concorde pour pouvoir se tuer trois heures plus tôt, n'est pas près de nous priver de l'amusement qu'il nous procure. Il est clair que dans ces premières scènes nous retrouvons le personnage du pleurnichard (« *the whiner* »), avec pour cause principale de désespoir ses déboires amoureux. Le dialogue qui suit entre Steffie et lui fait d'ailleurs avec beaucoup de drôlerie l'inventaire de ses liaisons toutes plus catastrophiques les unes que les autres, échouant suite à l'aveuglement de Joe qui prend l'héroïne pour de l'insuline et ne fait pas le rapprochement quand sa maîtresse crie un autre nom que le sien dans l'amour. La seule femme équilibrée qu'il ait rencontrée, c'est Steffie, avec qui la vie conjugale s'est avéré impossible pourtant : où l'on retrouve Alvy Singer et sa fameuse blague de Groucho Marx refusant d'adhérer à un club l'acceptant comme membre. Mais le temps a passé depuis *Annie Hall*, et Steffie désespère de trouver la compagne idéale qui rendrait Joe enfin heureux (« *I'm beginning to wonder if the world population of women isn't too limited.* »), d'autant qu'elle l'imagine dans un type de couple « mature », à l'image de celui qu'elle forme avec Bob, ce qui n'entre pas encore dans les projets de Joe :

STEFFIE Does he want to spend his golden years with someone or not?

JOE What do you mean with my golden years all suddenly?

STEFFIE Why you get to think about those things.

JOE Men age differently than women. Two more years and I'm gonna look like your son.

STEFFIE Now that was mean. (*Bob laughs*) Don't you laugh!

JOE Look, don't talk about my 'golden years'. She's got me in a home already!

Cette question de l'âge est prégnante dans le film, puisque dans quelques scènes le personnage incarné par Woody Allen entreprendra de séduire Von, une femme bien plus jeune que lui, qu'incarne Julia Roberts, « *pretty woman* » entre toutes. Non seulement Woody Allen ne cesse de reprendre à son compte la définition que Jean Renoir donnait du cinéma (« faire faire de jolies choses à de jolies femmes »), mais en profite pour leur faire lui-même, via son personnage, des choses que certains ne trouvent guère jolies¹³. Quoiqu'il en soit, pour l'instant, Joe incarne le renoncement aux choses de l'amour, même transporté, quelques scènes plus tard, dans la ville qui en est le cliché même, Venise. Il sera le premier à entonner

¹³ Foster Hirsh n'est pas trop sévère, mais souligne quand même l'incongruité d'une liaison entre des personnages ayant les physiques respectifs de Woody Allen et de Julia Roberts : « That Julia Roberts, America's reigning sweetheart, plays Von might well prompt viewers who don't get Allen's sex appeal to accuse him of wishful thinking on an Olympian scale. », HIRSH, p. 273.

un des grands airs de ce film qui constitue la première et dernière incursion à ce jour de Woody Allen dans le genre du *musical* :

I'm through with love,
I'll never fall again.
Said adieu to love,
Don't ever call again.
For I must have you or no one,
And so I'm through with love.
I've locked my heart,
I'll keep my feelings there,
I've stocked my heart with icy Frigidaire,
And I mean to fall for no one
Because I'm through with love.

Et le spectateur d'assister à ce spectacle totalement nouveau pour lui, Woody Allen debout à la fenêtre de sa chambre d'hôtel, avec Venise à l'arrière-plan, qui *chante* ! Après « Woody à Paris », « Woody crooner »... On ne croit pas un mot de ce qu'il chante, puisque dans le décor même de l'amour il se tourne vers le public pour gagner sa faveur. Dans la première scène, Skylar et Holden se regardaient en chantant, et les passants destinaient leur chanson à d'autres passants ; en d'autres termes la mise en scène de la première chanson du film créait un public diégétique, les chanteurs s'adressant à des personnages « habitant » le même univers qu'eux, alors qu'ici nous avons un solo qui n'a d'autres témoins que les spectateurs du film. Woody Allen négociant une nouvelle fois son personnage comique retrouve la position qu'il avait adoptée pour son monologue face à la caméra au début de *Annie Hall*, et adresse une nouvelle forme de déclaration au public, les paroles de renoncement à l'amour appelant leur démenti. Choisir comme moyen générique la comédie musicale, c'est en partie s'assurer du succès, puisqu'il y a de fortes chances que les spectateurs amateurs des comédies de Woody Allen apprécient aussi les films auxquels *Everyone Says I Love You* fait référence, mais en partie seulement, car Woody Allen relève le défi et choisit de faire chanter les acteurs de son film, même ceux qui ne savent pas, dont lui-même. Il faut oser pousser ainsi la chansonnette quand on est aussi peu doué pour le faire ! Pour nous le pari est gagné, et Woody Allen est bel et bien parvenu à ajouter une nouvelle dimension comique à son personnage, une nouvelle couche au feuilletage qui le constitue, dans la mesure où ses douteux talents de chanteur sont tout à fait en accord avec sa *persona* : nous n'attendions pas autre chose que ce filet de voix de la part du « petit homme », qui nous refait le coup de la séduction paradoxale. Pour certains critiques, les piètres performances vocales des acteurs nuisent au film qui pour eux échoue en tant que *musical*. Eux résistent à cette nouvelle

entreprise de séduction, l'humour de la mise en scène leur échappe et ils ne « marchent » pas¹⁴. Pour notre part nous considérons que le choix de Woody Allen de chanter lui-même constitue une excellente illustration du mélange d'ironie et d'aplomb qui préside à la fabrication de la *persona* : c'est bien ma voix que j'ose vous faire entendre, je ne la déguise pas sous un doublage, nous pouvons rire ensemble de sa piètre qualité. Simplement, je le fais dans le cadre d'un film, sous le masque de Joe Berlin, je n'irais pas me produire en public comme je le fais pour la clarinette. Nous sommes bien ici, dans cette posture hautement ironique¹⁵, au cœur de ce qui constitue la créature allénienne. C'est dans un documentaire réalisé par un autre auteur que Woody Allen joue de la clarinette, pas dans un film de lui, et ici, c'est un personnage à part entière qui chante, avec la propre voix de son acteur comme élément constitutif. Même s'il ne s'agit que d'une modeste parodie du genre hollywoodien qui connut son âge d'or des années trente aux années cinquante, nous sommes bien dans un *musical*, si l'on veut réfléchir un instant au subtil dosage d'artifice et de « vérité » sur lequel reposent les films de ce genre. Quoi de plus artificiel que de se mettre à chanter tout d'un coup, devant la fenêtre d'un palace ouverte sur une vue nocturne du Grand Canal, au son de violons invisibles ? C'est l'argument classique des détracteurs de la comédie musicale. Et si au moins le chanteur était bon ! Cependant, il apparaît qu'une des conditions de la réussite du *musical* hollywoodien classique auquel Woody Allen se réfère ici, c'est justement qu'en dépit des situations et des personnages les plus invraisemblables qui soient, passe un souffle d'authenticité au moment du numéro musical : l'acteur se tourne alors vers le public pour mettre sa prestation en jeu devant lui, comme l'analyse Marc Vernet¹⁶, sans autre masque que celui du personnage, faisant courir à son corps et sa voix le risque du ridicule. Pourquoi pas,

¹⁴ C'est le cas pour Foster Hirsh qui du coup est très sévère avec toute la distribution : « The loopy charm of Allen's musical concepts, however, is seriously compromised by his cast of delightful performers who happen to be tone-deaf singers. Tim Roth, Drew Barrymore, Edward Norton, Julia Roberts, along with Woody Allen himself, are painful to listen to, even for a few bars (...) What distinguishes the characters from those in regulation musical comedy is the fact that they are so patently unmusical. And the result is a desecration of the kind of popular American music of the past that Allen venerates. Would the film maker cast a comedy with performers who either don't get the jokes or don't know how to deliver them? », HIRSH, p. 275. Il est clair que pour lui le pari ne fonctionne pas. Le critique est si gêné par la prestation, assez pathétique il est vrai, de Woody Allen qu'il ne voit pas comme nous dans cette médiocrité un trait d'humour supplémentaire. Sa critique sévère est légitime mais nous semble cependant de mauvaise foi : si Julia Roberts et Woody Allen sont effectivement de piètres chanteurs, ce n'est absolument pas le cas du reste de la distribution. Goldie Hawn est excellente et Alan Alda, Edward Norton et Tim Roth s'en tirent plus qu'honorablement. Quant aux reproches faits à la voix de Drew Barrymore, ils sont malvenus puisque c'est la seule à avoir été doublée par une professionnelle du *musical*.

¹⁵ « *Tongue-in-cheek* » dirait-on en anglais, sans oublier que « *cheek* » signifie aussi le culot ; quant à la langue, nul besoin se rappeler son importance chez Allen.

¹⁶ La situation s'apparente à ce que ce dernier nomme le regard à la caméra « à la Fred Astaire », soit « l'émergence, dans le film de fiction, d'une convention autre : celle du music-hall où l'on s'adresse directement au public, et où la vedette joue de sa propre image. (...) c'est sa propre image qu'il produit et renforce. » (VERNET, 1985, p.277)

puisque ce que l'on cherche, c'est justement la comédie ? Pour nous en tout cas, ce choix permet à Woody Allen de gagner son pari en renforçant le personnage, alors que le recours au doublage l'aurait sans doute affaibli. Chantant lui-même, il réussit une fois de plus à offrir en même temps autodérision et sincérité, hommage au genre et parodie.

Deux scènes plus loin, nouvelle figure dans ce film où nous ne sommes décidément pas au bout de nos surprises : Woody fait du jogging ! Prêt à tout pour séduire en dépit de ce que nous venons d'entendre, affublé de magnifiques chaussettes blanches flambant neuves impeccablement tirées jusqu'aux genoux, il se lance dans une course folle à travers les rues désertes de la Sérénissime à la poursuite de la belle Von qu'il lui a suffi de voir une fois pour être brûlant de passion. Voici maintenant « Woody à Venise », Woody qui se dépayse pour nous proposer une nouvelle version de son personnage. D'aucuns reprocheront à ces images de Venise au point du jour leur joliesse indéniable et facile, voire leur complaisance. Outre que le choix du cliché romantique respecte parfaitement les conventions du genre, cette beauté de carte postale participe de la séduction de la scène, mais aussi de son comique, car la silhouette incongrue de l'improbable *jogger* détonne irrésistiblement, et le plaisir du spectateur conquis redouble. Il nous semble même que c'est la splendeur du décor qui sauve juste à temps le personnage d'un excès de ridicule : n'oublions pas que c'est devant « *Pretty Woman* » qu'il va se retrouver, avec pour projet de la séduire. Nous, spectateurs, allons devoir juger de sa prestation face à un paragon de beauté et de jeunesse, qui plus est d'une taille nettement supérieure à la sienne. Le spectacle promet d'être risible, mais notre verdict risque d'être cruel envers ce sexagénaire qui n'a guère le physique de ses ambitions galantes ! Tout est cependant fait pour que nous regardions ces images avec complaisance : la révélation que nous avons eue quelques scènes plus tôt des inhibitions et des malheurs conjugaux de Von nous l'ont rendue plus accessible, et les quelques plans de la belle avalant des kilomètres de ruelles vénitiennes d'une magnifique foulée de gazelle n'ont sûrement pas manqué d'éveiller l'instinct de chasseur qui sommeille chez certains. Comment, dès lors, ne pas sympathiser avec les projets de Joe, prêt au pire (courir en short !) pour l'approcher ? L'acteur se risque, comme à ses débuts, au burlesque dans cette remise en jeu de son personnage, et le comique de la scène, d'une grande qualité visuelle, tient essentiellement à des aspects purement physiques. Même si elle est ourdie par Joe que nous découvrons d'abord caché derrière un mur, épiant sa « proie », cette première rencontre a tout du choc et le déborde puisque ce n'est pas comme il l'avait prévu que les choses se passent. D'abord il s'égare dans le labyrinthe vénitien, puis se heurte à Von de manière un peu brutale, à tel point qu'il va se sentir mal : « *No, I'm OK, it's just a pain in my chest radiating down my arm.* » Et pour parachever le

fiasco, apparaît le mari : « *First I nearly dropped dead then her husband came.* » Mais si Joe échoue en apparence, la scène comme le personnage sont gagnants : la comédie fonctionne, permettant une fois encore la victoire paradoxale du *schlemiehl*. Classique chez Woody Allen, le caractère hypocondriaque du personnage, au-delà du rire que provoque l'exagération, permet une présence du corps souffrant qui nous indique que les enjeux sont plus graves qu'il n'y paraît, et qu'on les prend littéralement à cœur. Passe même, très vite, l'ange de la mort qui n'est jamais bien loin, et qui, en tout état de cause, se rapproche. Courir à cœur perdu derrière la jeunesse et la beauté n'est pas sans risque.

Mais, nous le savons, rien ne décourage un personnage allénien amoureux, et Joe reprend vite ses manœuvres de séduction. Après s'être essayé au burlesque, il va adopter la tactique de Zelig, soit devenir semblable à Von afin de s'en faire aimer, la différence étant que ses transformations sont volontaires. Il faut préciser ici qu'il est considérablement aidé dans ses projets par sa fille Djuna qui sait presque tout de Von (sauf le nom) dont elle a épié les séances d'analyse chez la mère d'une de ses amies. Von est historienne d'art et vient à Venise assouvir sa passion pour le Tintoret ? Eh bien, Joe se fera passer pour un amateur du maître :

DJUNA ... then you impress her with your knowledge of her favourite painter.

JOE You must be kidding. My knowledge of artists is limited to Kirk Douglas as Vincent Van Gogh.

Faire bonne figure auprès de l'objet de ses désirs en montrant des compétences sur un terrain que celui-ci connaît bien est une stratégie qu'avait déjà adoptée Alice dans le film du même nom : grâce au philtre d'un médecin chinois, elle s'était avérée capable de parler saxophone avec un musicien de jazz sans comprendre un mot de ce qu'elle disait. Les conseils de Djuna et un ouvrage sur le Tintoret vont avoir un effet semblable sur Joe lorsqu'il rencontrera, par le plus grand des hasards, Von à la Scuola Grande di San Rocco. Tout ici est comédie, rouerie et faux-semblant, sinon, une fois de plus, l'ambition quasi désespérée de séduire. Nous avons trop d'estime pour les historiennes d'art pour trouver invraisemblable qu'une représentante de cette noble profession puisse avoir la plastique de Julia Roberts ; en revanche il ne s'en trouverait aucune pour prendre pour argent comptant les propos de Joe récitant quelques phrases de l'ouvrage que lui a remis Djuna. Pourtant il marque des points, à n'en pas douter. Les propos qu'il cite ne le rapprochent-ils pas du maître vénitien qu'elle aime tant ? « *How could I not have an appreciation of a man who is short in stature but with a proud and obstinate nature?* » Dans l'affolement de son désir il retrouve la diction et les gestes de Boris

Grouchenko lorsqu'on lui présente la sculpturale Comtesse de *Love and Death*. Face à une femme infiniment plus belle que lui et qu'il a la ferme intention de posséder, il prononce avec aplomb des énoncés ronflants mais sans suite, entrecoupés de toussotements, et ses mains virevoltent et se tordent sans fin. Une seule chose ressort de cette piteuse parade nuptiale, la folle envie de plaire, et l'obstination du petit homme finit par payer.

Zelig devenait semblable à ceux auprès desquels il souhaitait être admis. Grâce au savoir de Djuna, Joe va s'efforcer de devenir l'homme idéal de Von, celui qui partage ses goûts dans les moindres détails, de Bora Bora à la Quatrième Symphonie de Mahler, et celui qui réalise tous ses fantasmes, allant jusqu'à lui souffler entre les omoplates ! Comment pourrait-elle résister ? Elle l'avoue à son analyste, si bien que Djuna peut en témoigner auprès de Joe : « *It's like your fantasy come true. (...) It's not like he's tall or handsome but he's magical.* » Magie effectivement, qui fait qu'un petit homme au physique si peu avantageux puisse séduire une reine de beauté. Mais que dire d'une magie qui repose sur l'indiscrétion et le mensonge ? L'idylle se noue, la liaison prospère, mais Joe en paye le prix, à jouer un rôle qui n'est pas le sien, condamné à se plier à la fantaisie de sa maîtresse. Si Hercule pour plaire à Omphale filait la quenouille habillé en femme, Joe peut bien renoncer à son appartement de la rive gauche et à son traitement de texte pour mener la vie de bohème dans une mansarde à Montmartre et manger des escargots au lit... (« *I love a good mollusc.* »¹⁷). Plus elle montre d'enthousiasme, plus il éprouve de plaisir à prévenir ses désirs, à se façonner une personnalité, non, un personnage correspondant aux attentes de la jeune femme destinataire de ce travail. Ne s'exclame-t-elle pas, quand elle entre dans l'appartement et découvre la vue sur le Sacré Cœur : « *This is so out of a movie !* » Ce que Joe lui destine, elle-même l'apparente à un film, mais le ravissement initial va vite céder le pas au désenchantement, et l'idylle qui avait débuté en août à Venise (la narratrice et grande horlogère Djuna est très précise sur les dates) ne passera pas l'hiver à Paris. Joe, tout à la fabrication de cette illusion de parfait accord entre son désir et ceux de la jeune femme à laquelle elle est destinée, va tomber de très haut quand celle-ci prendra l'initiative de la rupture. La scène se passe dans l'appartement de Montmartre, Joe est assis sur un canapé bas, Von est debout à quelque distance, à gauche et tournée vers lui, dos à la fenêtre donnant sur le Sacré Cœur.

VON I always had this fantasy, OK, that one day I'd meet the perfect man and he would fulfill my dreams and I would have... a perfect life. And that fantasy I think we always sort of... was part of this dissatisfaction that I had with Greg and with my life...

CUT. Plan rapproché sur le profil gauche de Joe qui l'écoute, l'air effaré.

¹⁷ De la quenouille au mollusque, sur quel terrain nous entraîne-t-on là ?

... and then you came along and you seemed to know...

CUT. Plan sur Von.

... every secret thing about me. Or let me put it this way: I have seen my dream come true and my fantasy no longer tortures me. I can deal with it.

JOE (*Hors champ*) It's so neurotic.

VON I know. I'm crazy. (*Panoramique vers la droite, sur Joe de profil*)

JOE But suppose I said to you that none of this was really true, that this was all a facade that I've been putting on, that, that somehow I had access to your secret feelings, your needs and all your deepest thoughts and I've been playing this character just to win your love, just to make you love me, make you happy? (*Panoramique vers la gauche, sur Von*)

VON If that was what you told me, then I'd say *you* were crazy.

Très vite, la destinataire d'une fiction trop conforme à ses attentes s'en est lassée, comme le spectateur s'agace parfois de la perfection qu'atteignent les personnages de romans ou de films¹⁸. Est-ce la réalisation de son fantasme qui, réduisant à néant le désir qui sous-tendait son existence, l'a privée de sa raison de vivre ? La sérénité souriante qu'affiche Von dans cette scène dément une telle analyse. Loin d'être blasée ou revenue de tout, elle n'entonne pas le grand air de *I'm Through With Love* mais se montre apaisée. Elle se dit encore folle, mais tout indique qu'elle chemine vers la lucidité. Son aveu de folie (« *I'm crazy* ») est en contradiction avec les propos qui le précèdent immédiatement (« *my dream come true* » ; « *I can deal with it* » ; « *I know* »). D'ailleurs, même exprimé sous un mode hypothétique, le quasi aveu de Joe amène Von à analyser clairement la situation et à bien attribuer cette fois-ci l'adjectif « *crazy* » en qualifiant Joe ainsi. Sa liaison avec le plus parfait des amants, en apparence du moins, tourne court car, pour le dire tout banalement, elle est « trop belle pour être vraie », et le « Joe » qui a séduit Von est aussi fictionnel que le héros de celluloid de *The Purple Rose of Cairo*. Von, en rompant, renonce à poursuivre son idéal, parce qu'elle en a perçu plus ou moins consciemment la nature illusoire, mais elle n'apparaît ni déchirée, ni même désolée ou simplement résignée. Visuellement, Von s'offre à nous comme une vivante image de lumineuse sérénité, telle le sage bouddhiste guéri de la torture du désir, dans l'encadrement de la fenêtre devant laquelle elle se tient, tandis que Joe est effondré, lamentable, sur le canapé au fond de la pièce. Les signes visuels concourent à renverser ironiquement la situation qu'évoque le dialogue, puisque Von s'apparente beaucoup plus que Joe à une créature de rêve et à un idéal. Ne la croirait-on pas peinte à la manière des madones ou des nobles dames de la Renaissance avec, en fond, un paysage symbolique, à savoir la

¹⁸ « La complétude des personnages ne peut provoquer que l'*envie* du spectateur et déclencher ainsi, devant ce spectacle d'une satisfaction que je ne connais pas, une amertume du regard qui s'apparente au mauvais œil, et qui fait souhaiter, au cœur même de la contemplation heureuse de la représentation, son abolition. » (VERNET, 1985, p. 313)

blanche silhouette, disons... démonstrative du Sacré-Cœur de Montmartre ? La liaison n'était qu'un rêve, et la belle échappe au petit homme renvoyé à sa folie.

Joe se retrouve donc à la case départ, à reprendre l'habituelle plainte du personnage allénien déplorant ses échecs réitérés. En dépit de toute l'astuce et la rouerie dont il a fait preuve de concert avec Djuna, narratrice, instigatrice, son personnage n'est pas parvenu à séduire de manière durable, avec pour raison explicitement donnée sa trop grande conformité avec les attentes de la destinataire. Peut-on parler pour autant d'échec sur toute la ligne ? Séduction il y a eu, certes fondée sur des apparences, certes éphémère, mais séduction « quand même », et l'opération n'est pas blanche : le personnage de Von quitte la scène en laissant un peu de sa lumineuse beauté, et celui qu'incarne Woody Allen parvient à faire rire une fois encore, envisageant d'aller attendre la mort couché auprès du tombeau de Napoléon¹⁹. La consolation viendra de son ex femme Steffie qui l'entraîne sur les quais de la Seine pour une promenade chantée, puis dansée en hommage aux moments les plus magiques des comédies musicales hollywoodiennes. Joe ne fait qu'esquisser quelques pas bien patauds, mais il est là, qui va jusqu'à faire danser son personnage, permettant de conclure le film sur une note alliant euphorie et nostalgie, et de redire à sa manière, à Steffie et à Von comme à nous : « *We'll always have Paris.* »

Si à la fin de *Everyone Says I Love You* le spectateur succombant à la séduction du film ne suivait ni Von mettant fin à la relation une fois son fantasme de perfection assouvi, ni Joe entonnant « *I'm through with love* », mais adhérerait une fois encore aux propositions alléniennes, celui de *Deconstructing Harry* se trouve dans une position beaucoup moins confortable, puisque cette fois-ci le personnage interprété par Woody Allen n'attire guère la sympathie. Joe ne risquait que le ridicule. Harry, lui, dès sa première apparition à l'écran, est en butte à la haine d'un personnage qu'il avait su séduire jadis. Son ancienne maîtresse et ex belle-sœur Lucy commence par menacer de se tuer, puis elle retourne l'arme vers lui parce qu'il l'a quittée pour une autre, et surtout parce qu'il s'est servi de leur histoire comme matériau de son dernier succès littéraire. En d'autres termes, un personnage de femme qui a connu un temps d'idylle avec le protagoniste s'estime trahie parce qu'elle a été manipulée par lui, parce qu'il l'a transformée, justement, en personnage à sa façon, en la dotant de caractéristiques plus conformes à ses fantasmes à lui (une plus grosse poitrine, par exemple), parvenant par là à séduire son lectorat. Lucy n'entrevoit d'abord d'autre solution que de

¹⁹ En plus, nous éprouvons une certaine satisfaction à ce que la morale soit sauve et qu'un bonheur durable ne se construise pas sur le mensonge.

s'éliminer, tentative dérisoire d'accéder à une forme d'autonomie, immédiatement court-circuitée par Harry : « *You're not the dramatic type.* » Cette réplique a de quoi surprendre le spectateur qui assiste depuis quelques minutes à une des plus violentes « scènes » qu'il lui ait été donné de voir dans un film de Woody Allen, et son ironie est (au moins) double. L'actrice Judy Davis met toute l'énergie et toute la nervosité de son jeu à camper un personnage visiblement « dramatique », et semble prouver que Harry se trompe sur son compte. L'ironie vise bien les personnages, Harry, et Lucy elle-même, qui n'a pas le contrôle nécessaire pour accéder à la marge d'autonomie qui la ferait échapper à l'emprise de Harry. Celui-ci la désarme provisoirement en la renvoyant à sa nature de « type », soit de personnage qui n'a pas été programmé pour cela. Mais elle vise aussi notre perception de spectateurs assimilant d'emblée Lucy à un personnage dramatique sans appréhender sa dimension comique. Le film remet en cause, dès son tout début, la séduction relativement facile de celui qui le précède dans la filmographie, commençant par nous malmener en nous donnant à voir une série de plans fragmentés et répétés, un chaos que l'on peine à reconstituer. Le générique alterne entre le déroulement des traditionnels *credits* en lettres blanches sur fond noir et plusieurs fois la même suite de plans très courts constituant une scène hachée par les faux raccords du montage, et répétée, comme si un spectateur perplexe revenait sans cesse en arrière, tentant de trouver un sens à ces plans représentant une femme descendant d'un taxi et se dirigeant vers la porte d'une maison de ville en farfouillant dans son sac à main. On ne sait encore rien de Lucy, mais cette femme est visiblement « au bord de la crise de nerfs », impression que confortent le tempo très rapide et les paroles de la chanson. Puis le spectateur médusé assiste à une deuxième scène qui n'a apparemment rien à voir, qui commence dans les ors et les roux des feuillages d'automne de la Nouvelle-Angleterre, avec une famille américaine de carte postale s'apprêtant à partager un barbecue au bord du lac tandis que dans la villa... le *soap opera* tourne au grivois, puis au carrément obscène et enfin au provoquant quand un personnage masculin, répondant au nom de Ken, et une certaine Leslie que l'on a identifiée comme sa belle-soeur se livrent à leurs ébats adultères en dépit de l'entrée en scène de la grand-mère aveugle ! Une « tribu » riche de la Côte Est, trois générations présentes, un repas de famille : on se rappelle *Everyone Says I Love You* mais aussi, des années plus tôt, le début de *Hannah and her Sisters* qui s'ouvrait sur une réception de « Thanksgiving » et surtout, sur les pensées libidineuses d'un des personnages à l'égard de sa belle-soeur. Dans *Deconstructing Harry* cependant, cela tourne au jeu de massacre : foin d'admiration muette²⁰,

²⁰ Le dialogue de *Hannah and Her Sisters* commence par ces mots, monologue intérieur du mari de Hannah : « *God she's beautiful...* », à propos de sa belle-soeur.

nous sommes gratifiés d'une scène des plus crues, avec langage à l'avenant, qui se conclut sur un gag trop politiquement incorrect pour ne pas être de la provocation, fondé sur la mauvaise interprétation que fait l'aveugle des bruits qu'elle entend. L'obsession sexuelle a été constitutive du personnage « Woody Allen » dès ses toutes premières apparitions : n'était-ce pas ce qui caractérisait le justement nommé Victor Shakopolous de *What's New Pussycat ?* Mais même si l'énormité du gag final, alliant paillardise et franche gaieté, dilue quelque peu la goujaterie de Ken, le spectateur, et plus encore la spectatrice, éprouvent des sentiments mêlés à la vision de cette séquence mettant en scène un rapport sexuel purement physique, voire bestial comme l'indique le choix de la position, où l'homme cherche uniquement à jouir du corps de sa partenaire qui commence par devoir s'agenouiller devant lui avant de lui tourner le dos pour subir ses assauts sans lui manifester autre chose que son désir de le voir en finir le plus rapidement possible. Le mauvais goût revendiqué du gag qui fait coïncider la jouissance bruyante de Ken et la réplique allègre de l'aveugle (« *Oh boy ! You must really love onions !* ») provoque le rire, ne serait-ce que par contagion, mais n'allège en rien la perplexité du spectateur que les précédents films de Woody Allen n'avaient pas habitué à tant de crudité et de machisme affichés. Rappelez-vous comment, face à Linda, la prostituée de *Mighty Aphrodite*, le personnage allénien jouait les vierges effarouchées. Qu'est-ce dont que ce mufle doublé d'un obsédé, qui suscite notre rire horrifié ? Le titre du film nous parle de « déconstruction », et l'entreprise de démolition qu'avait entamée les énigmatiques hoquets du générique bat déjà son plein, nous plongeant dans le doute quant à notre appréhension de personnages et d'une atmosphère étonnants, ou plutôt détonants dans un film de Woody Allen, car ne répondant pas vraiment à nos attentes.

Le spectateur qui peine à « entrer » dans ce film aux premières scènes déconcertantes se rassure peut-être en se disant qu'il n'a pas encore rencontré le fameux Harry que le titre lui promet comme protagoniste potentiel, dont il suppose qu'il sera joué par Woody Allen lui-même, et que ce Ken a des chances de n'être qu'un comparse dont l'insupportable machisme sera peut-être châtié dans le cadre de la comédie. La séquence suivante, si elle confirme bien la présence de Woody Allen comme acteur dans le film, et si elle permet au lecteur de comprendre le sens des plans du générique puisque enfin la porte s'ouvre pour que nous apprenions à qui la jeune femme du taxi va rendre visite, ne met pas un terme pour autant à la perplexité. Certes, il y a du soulagement à voir la silhouette familière de l'acteur jouant une fois encore l'effarement, et sans doute de la jubilation à la perspective d'une bonne scène le mettant aux prises avec une Judy Davis déchaînée. Le titre nous a annoncé que l'on allait « déconstruire » un certain Harry, et cela commence sur les chapeaux de roues. Mais plus on

avance dans la scène, plus on se rend compte que les pouvoirs de séduction de ce nouvel avatar du personnage allénien sont sérieusement remis en cause. En particulier, on comprend qu'il n'est autre que le créateur de Ken, et les accusations de Lucy reposent sur les très fortes coïncidences existant entre la vie de Harry et la fiction qu'il a écrite. Le macho peu sympathique de la séquence précédente est donc bien proche du personnage qui, cette fois-ci, nous apparaît sous les traits d'un romancier sans scrupule exploitant son entourage et partageant l'obsession sexuelle de sa créature. On le sait, reproche a souvent été fait à Woody Allen de se servir de sa vie privée pour réaliser des films faisant office de thérapie, ou de justification. S'agirait-il de régler ce compte-là ? La séquence, comme le film tout entier, repose sur un système d'enchâssements, et sur un chassé-croisé entre différents niveaux fictionnels qui met le spectateur au défi de vraiment déconstruire, puis de reconstruire le personnage de Harry comme le fonctionnement narratif lui-même. Ainsi, chaque personnage de cette scène va tour à tour confondre les prénoms utilisés dans le roman de Harry avec ceux que portent les personnages du film : Harry va appeler Lucy, Leslie, et Lucy va appeler sa sœur Janet au lieu de Jane. Nous l'avons vu, Harry est tellement habile qu'il annihile la volonté de suicide de Lucy en la renvoyant à son « caractère » et à son artificialité. Mais lui-même est pris à ce jeu, l'hystérie du personnage se retourne contre lui comme le fait Lucy de son arme, posant ainsi, en début de film, l'hypothèse de la mise à mort d'une figure parvenue à épuisement à force de manipulation. Et si l'alchimiste, pour une fois, échouait ? Il a repris sa défroque d'auteur, il se dote de ses attributs habituels, habite son décor d'élection, puisqu'on le retrouve en T-shirt dans un appartement à Manhattan, mais voilà qu'une de ses « créatures » vient le menacer d'anéantissement. On le voit lui faire le grand jeu du pleurnichard, essayant de l'amadouer avec force balbutiements et tremblements de mains, tâchant de se montrer sous son jour le plus vulnérable, mais qui pourrait y croire après avoir été témoin des « prouesses » d'un personnage perçu comme un alter ego ? Harry va-t-il être mis en pièces dès les premières minutes du film ? La comédie fonctionne très bien visuellement, aux dépens de Harry contre qui les reproches s'accumulent. Ainsi, l'obscénité des propos de Lucy confirme la responsabilité de Harry dans la scène qui précède. D'ailleurs, est-ce un hasard si ce sont des souvenirs, des babioles sentimentales qui tombent sous les balles, comme si la crudité de la séquence précédente avait entaché notre propre souvenir sentimental des films antérieurs et qu'elle nous vengeait de cette trahison ? Mais ce n'est pas la reprise de son personnage de geignard qui peut le sauver désormais. Les intentions de Lucy sont claires : cela doit s'arrêter. La question se pose d'en rester là avec ce personnage et ces films traitant de sa névrose sous des angles différents : *Deconstructing Harry* sonne-t-il le

glas du personnage allénien, qui ne « passe » plus, qui ne séduit plus ? Pour sauver sa peau, Harry reprend la complainte du *schlemiehl* sur lequel s'abattent tous les malheurs du monde, mais qui pourrait encore s'y laisser prendre ? Le montage réduit son discours à quelques énoncés bredouillés, Harry sait mal ce rôle-là, et provoque chez Lucy une des réactions les plus redoutées des comiques : un soupir où se mêlent sans doute lassitude et exaspération. Lui-même n'y croit pas, et reprend vite l'ascendant, usant d'injures machistes tout à fait dignes de ses écrits, dans un discours en totale contradiction avec ce qui précède. Personne n'a eu peur pour la vie de Harry, Lucy est tout autant manipulée que Leslie, les deux niveaux fictionnels se confondant. La crise de nerfs de Lucy est juste l'occasion d'une bonne scène comique et si Harry joue un instant un personnage souvent incarné par l'acteur Woody Allen, il déjoue nos attentes. D'ailleurs, s'y conformer n'aurait-il pas engendré lassitude, puis rejet ? Harry Block est d'une autre trempe et nous met au défi d'éprouver une quelconque sympathie pour lui.

Cette nouvelle incarnation pose problème, et rejoint les doutes grandissants d'une partie du public, en particulier féminin, face aux films de Woody Allen et surtout à leur manière de représenter les femmes et les rapports du personnage allénien vieillissant avec elles. Nous l'avons dit, la séduction s'est faite de plus en plus problématique. On aurait pu croire que les arguments paradoxaux sur lesquels se fondait le pouvoir de séduction du personnage auprès des femmes étaient de nature durable, puisqu'il parvenait à plaire en mettant en avant ses faiblesses. Les marques du vieillissement n'auraient été finalement qu'une faiblesse de plus. Mais force fut de constater que les moyens habituels, l'humour, l'autodérision, s'avéraient de moins en moins efficaces en ce domaine. Dès *Annie Hall*, Woody Allen a fait le choix de sortir son personnage comique de l'univers de fantaisie des films antérieurs pour le faire « fonctionner », sans costume ni grimace particuliers, on pourrait dire sans masque visible, dans des environnements réalistes. N'oublions pas que cette question des signes de l'âge est bien présente dans le monologue inaugural de ce dernier film. Certains films comme *Hannah and Her Sisters*, *Oedipus Wrecks* ou *Manhattan Murder Mystery* vont donc combiner, dans des proportions chaque fois différentes, réalisme et fantaisie, pour élaborer des formes typiquement alléniennes. Dans un film comme *Everyone Says I Love You*, dès lors que l'on succombe au charme de la comédie musicale, on va admettre de voir « Woody Allen » séduire « Pretty Woman », nous l'avons dit. En revanche, la part de réalisme qui, nous semble-t-il, entre dans la composition de toute une partie de *Deconstructing Harry* (disons, le « quotidien » de son protagoniste), implique que le spectateur s'attende à voir représenter des rapports entre personnages qu'il peut admettre

comme vraisemblables. Or, au moment de la sortie du film, des voix se sont élevées, dénonçant comme peu plausible la liaison entre Harry et sa jeune maîtresse Fay, et surtout comme choquantes les étreintes entre Woody Allen et Elizabeth Shue, qu'une bonne trentaine d'années sépare. Pourtant, ces contacts physiques sont relativement chastes, les deux protagonistes se contentant à l'écran de s'embrasser, tandis que Harry ne cesse d'interdire à Fay de tomber amoureuse de lui. La relation est très tendre et sentimentale comme l'atteste les cadeaux que Fay offre à Harry, une constante de la relation amoureuse chez Woody Allen, dès *Play It Again Sam*. Jamais on ne les voit dans un lit, jamais ils ne se déshabillent, ce qui contraste d'ailleurs fortement avec la réputation d'obsédé sexuel de Harry qui ne pourra aller effectivement au lit qu'avec une prostituée, et avec les ébats très « chauds » auxquels se livrent ses créatures romanesques. A chaque scène que partagent Harry et Fay, la problématique de la différence d'âge est abordée, leurs rapports étant décrits comme une relation de maître à élève, de Pygmalion à Galatée. En d'autres termes, elle est largement désexualisée. D'ailleurs, le spectateur sait, avant même de rencontrer Fay, qu'elle a quitté Harry pour un homme plus jeune qu'elle va épouser : c'est Harry lui-même qui le lui a appris dans le dialogue cité plus haut. Le film met bien en scène une liaison entre le personnage allénien et une femme beaucoup plus jeune qu'il est parvenu à séduire, mais elle est d'emblée présentée comme un échec. Qui plus est, là encore, les différents niveaux narratifs s'entremêlent, la première rencontre dans un ascenseur qui tombe comme il se doit en panne a tout de la fiction, Harry le souligne lui-même dans le dialogue, et Fay pourrait bien n'être que le fruit de l'imagination de l'écrivain. Le film est cependant l'occasion de mettre en images le fantasme de la possession d'une jeune et jolie femme par un homme âgé, et pose la question de la représentation des femmes dans les films de Woody Allen, et de l'éventuelle misogynie de ce dernier.

Annette Wernblad récuse, un peu rapidement nous semble-t-il, les accusations de machisme dont le cinéaste fait parfois l'objet :

On the basis of this impression of the persona as a frantic pursuer of beautiful women, Allen has often been accused by critics (most notably Vivian Gornick)²¹ of male chauvinism. This charge, it would seem, reveals not only a poor sense of humor, but more importantly, a rather paranoid inability to understand subtlety.²²

Les films de Woody Allen abondent en personnages féminins, dont certains sont forts et plutôt isolés dans la production cinématographique américaine. Nous pensons ici en

²¹ Annette Wernblad ne donne malheureusement pas de référence précise.

²² WERNBLAD, p. 34.

particulier aux trois sœurs de *Interiors* et à celles de *Hannah and Her Sisters*, aux héroïnes éponymes de *Annie Hall* et de *Alice*, ou à Cecilia dans *The Purple Rose of Cairo*, et surtout au personnage central de Marion dans *Another Woman*. *Deconstructing Harry*, d'ailleurs, ne commence-t-il pas par la rébellion d'un personnage féminin qui va jusqu'à menacer de mort le protagoniste du film? Le réalisateur est connu pour son excellent travail de direction des actrices en particulier et il semble que ces dernières se bousculent pour apparaître dans ses films, pour des cachets souvent inférieurs à ce qu'elles touchent d'habitude. N'a-t-on pas évoqué, il y a quelques pages, la participation de Julia Roberts à *Everyone Says I Love You*? Madonna elle-même a joué un petit rôle dans *Shadows and Fog*, c'est tout dire. On voit aussi certaines actrices réapparaître d'un film à l'autre : je ne parle pas ici des « muses » et compagnes, mais des fidèles comme Julie Klavner²³, Dianne Wiest²⁴ ou ici, Judy Davis²⁵. *Deconstructing Harry* est même l'occasion d'un véritable défilé d'actrices venues de genres cinématographiques et télévisuels très différents : à l'obsession sexuelle du héros correspond une attitude de collectionneur d'actrices, un donjuanisme de la pellicule qui rappelle François Truffaut et son *Homme qui aimait les femmes*²⁶.

De tels arguments sont à manier avec une extrême prudence, car ils sont plutôt de nature à renforcer la mauvaise opinion des féministes. Annette Wernblad reproche à ces dernières leur manque d'humour, mais les distorsions humoristiques auxquelles le cinéaste soumet ses personnages féminins ne peuvent-elles pas être lues comme autant de mauvais traitements faits aux femmes dans la manière de les représenter, de les faire voir et agir? L'article de Terry L. Allison et Renée R. Curry publié dans *Perspectives on Woody Allen*²⁷ offre une remarquable synthèse des reproches que les spécialistes féministes en analyse de film peuvent adresser à un réalisateur tel que Woody Allen, cible idéale dans la mesure où les relations entre hommes et femmes constituent la matière même de la plupart de ses films, dans lesquels, comme nous l'avons dit, le cinéaste a la réputation de donner des rôles très importants à des personnages féminins. Qui plus est, la *persona* allénienne, construite largement sur les faiblesses apparentes du personnage, rompt avec les codes traditionnels de

²³ Excellente actrice connue également pour être la voix de Marge Simpson, elle ne joue toutefois jamais un rôle de femme à conquérir. Son personnage ne suscite pas le désir du protagoniste mais assume plutôt des caractéristiques maternelles. Si elle finit par se faire épouser dans *Oedipus Wrecks*, c'est parce qu'elle est la belle-fille idéale, copie quasiment conforme de sa future belle-mère, et c'est elle qui joue la mère du petit Joe de *Radio Days*.

²⁴ *The Purple Rose of Cairo, Hannah and Her Sisters, September, Bullets Over Broadway*.

²⁵ *Husband and Wives, Deconstructing Harry, Celebrity*.

²⁶ François Truffaut, *L'Homme qui aimait les femmes*, Les Films du Carrosse, United Artists, 1977.

²⁷ Terry L. Allison et Renée R. Curry, « Frame Breaking and Code Breaking in Woody Allen's Relationship Films », in CURRY, pp. 121-136.

la virilité, et proposerait une forme de masculinité « féminisée ». Rappelons-nous, par exemple, la scène avec Linda, la prostituée de *Mighty Aphrodite*, où c'est le personnage masculin qui se dérobe face aux manœuvres d'approches du personnage féminin. La problématique de la représentation des deux sexes ou « genres », pour reprendre la terminologie des analyses féministes, et de leurs relations dans le cadre du film est au cœur de l'œuvre de Woody Allen, qui ne craint pas de s'exposer à la critique. Ainsi, Richard Feldstein fait remarquer que Woody Allen représente les femmes comme des « icônes spéculaires dans un circuit du désir » (« *specular icons in a circuit of desire* »²⁸). En d'autres termes, les femmes sont montrées comme les objets de désir, et d'un désir purement masculin, ce qui fait tomber Allen sous le coup de nombreuses accusations que Terry L. Allison et Renée R. Curry énumèrent. Ses films peuvent être regardés comme des exemples de ce que Luce Irigaray²⁹, Mary Ann Doane³⁰ et Annette Kuhn³¹ qualifient de « *mascarade* », les femmes y étant représentées d'une manière flatteuse propice à l'identification des spectatrices à des personnages qui ne sont que des projections de l'imaginaire masculin. Allen serait de ces réalisateurs qui annexent « l'espace féminin à l'écran » (« *feminine screen space* »), pour reprendre les termes de Inez Hedges³², afin d'enrichir leur propre *persona* artistique, et se livrent au « trafic » des femmes (« *trafficker in women* »³³) tel que le dénonce Gayle Rubin³⁴. La scène citée plus haut, et plus largement *Deconstructing Harry* dans son ensemble, donnent de bons exemples de ce qui rend ces critiques possibles. Le film ouvre sur un personnage féminin en position apparente de force, du bon côté du fusil pourrait-on dire, brandissant un outil fort suggestif lui donnant la possibilité d'annihiler le personnage masculin qui se trouve être le protagoniste du film et que l'on voit détalé comme un lapin en reprenant son rôle habituel de « victime », donc en assumant une posture conventionnellement féminine. Harry est explicitement visé par l'entreprise de déconstruction qu'annonce le titre, qui pourrait bien tourner ici à sa destruction complète, Lucy venant telle une furie vengeresse mettre fin aux agissements d'un homme qui ne craint pas d'exploiter dans ses écrits les femmes qu'il a

²⁸ Richard Feldstein, « Displaced Feminine Representation in Woody Allen's Cinema », in Marleen S. Barr et Richard Feldstein, eds., *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, University of Illinois (Urbana, 1989), p. 69.

²⁹ Luce Irigaray, *The Sex Which Is Not One*, Cornell University Press (Ithaca, 1985), p. 220.

³⁰ Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator, » in *Screen* n° 23, 1982, p. 82.

³¹ Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, Routledge and Kegan (London, 1985), p. 257.

³² Inez Hedges, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Indiana University Press (Bloomington, 1991), p. 88.

³³ ALLISON & CURRY, p. 121.

³⁴ Gayle Rubin, « The traffic in Women: Notes Toward a Political Economy of Sex », in Rayna Reiter, ed., *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press (New York, 1975), pp.180-3.

conquises puis rejetées pour obtenir des succès littéraires, constituant ainsi la cible idéale des critiques féministes. En d'autres termes, Allen prend le risque de leur répondre, et l'on voit bien toute l'ambiguïté de sa position : oui, Harry mérite un châtement pour sa manière de traiter les personnages féminins (ainsi Leslie soumise à Ken dans l'étreinte) et la spectatrice qui vient d'en avoir la preuve tend à s'identifier à Lucy qui fait intrusion dans le « cadre » masculin, tant de l'appartement du personnage Harry (« *this sewer of an apartment* ») assimilé à l'autre du nécromancien, que dans le film du réalisateur Allen. Toutefois, Lucy ne subit-elle pas aussi un « mauvais traitement » en dépit du grand talent de l'actrice qui l'incarne ? Tout concourt à montrer sa personnalité comme aussi déconstruite que celle de Harry, dès les toutes premières images du film qu'elle a le douteux privilège d'ouvrir dans quelques plans répétés, voire rabâchés, tandis que quelque grand manipulateur s'amuse avec son image au son d'une chanson affirmant le chaos mental d'un personnage disant « je », que le spectateur est susceptible à ce stade d'assimiler à cette femme. En d'autres termes, Lucy incarne peut-être la Furie vengeresse de la mythologie, mais aussi, et surtout, la furie beaucoup plus prosaïque, la harpie ou l'hystérique qui se ridiculise dans ses débordements. On voit que Harry reprend le contrôle et la réduit au silence dès qu'il abandonne sa posture de faiblesse et son masque de *schlemiehl* pour l'accabler d'injures machistes. Lucy, renvoyée à un personnage féminin traditionnel, ne se voit accorder aucune marge de manœuvre. Terry L. Allison et Renée R. Curry ne traitent pas de *Deconstructing Harry*, mais si tel était le cas, elles ne manqueraient pas de remarquer que jamais le point de vue de Lucy n'est adopté et qu'elle se donne en spectacle plutôt qu'elle n'agit véritablement. Elle passe si rapidement de la menace de suicide à celle de meurtre que l'on n'y croit guère : ici, on joue. D'ailleurs, dans le jeu même de l'actrice, la démarcation est ténue entre le « bien joué » et le « sur-joué ». Nous l'avons dit, Lucy est tout autant personnage de film que son alter ego Leslie, et Harry parvient à la contrôler et à se jouer d'elle et à jouer avec elle aussi bien qu'avec son personnage fictif. Au-delà, le spectateur et surtout la spectatrice en vient à se demander si on ne se joue pas de lui, ou d'elle. Lucy commence par nous entraîner dans le sillage de son énergie et de sa juste colère et c'est d'abord de la veulerie de Harry que nous rions. Mais celui-ci, avec l'aide des choix de mise en scène (jeu hystérique de l'actrice, enchaînement heurté des plans, construction chaotique de l'espace par le biais d'une répartition apparemment désordonnée du cadre et du hors cadre) tourne rapidement la situation à son avantage et nous amène à rire de Lucy, rire qui, il faut bien l'avouer, trouve son origine dans des conceptions dévalorisantes de la femme, qui une fois de plus est loin d'avoir le beau rôle. Quant à la spectatrice qui a pu un instant s'identifier à cette belle colère contre le repoussoir que campe Harry, elle risque fort

de baisser les armes tant elle est désarçonnée par cette « mascarade » : elle veut bien avoir le sens de l'humour, mais de qui ou de quoi se moque-t-on exactement ici ?

Pour en revenir à l'accusation de « trafic de femmes », le film tout entier y prête le flanc, puisqu'il relève de la « collection ». Le personnage de Harry passe allégrement d'une femme à l'autre en accumulant mensonges et tromperies de toutes sortes. Ses éventuels défenseurs diront que le vil séducteur est bien puni puisque non seulement le seul personnage féminin auquel il est sincèrement attaché le quitte pour un autre, mais encore il se retrouve en enfer, avec son rival sous le masque de Satan. Mais c'est un enfer de pacotille permettant force bons mots à notre Don Juan au petit pied qui s'en sort comme toujours. Il y est « pour rire », et son séjour au royaume des morts ne le fait pas enfin disparaître et se taire, bien au contraire. A la fin du film, on nous montre un Harry guéri de sa panne de l'écrivain, et se lançant dans un nouveau travail d'écriture, un nouveau livre d'homme présentant un certain nombre de personnages féminins soumis à des traitements plus ou moins discutables. Car si « trafic de femmes » il y a dans le film, c'est aussi entre les différents niveaux narratifs, et au-delà, dans la collection d'actrices qui y jouent. Harry confond dans la manipulation les personnages de ses fictions et les femmes de sa vie comme le film s'ingénie à perdre le spectateur dans le ballet des actrices et des personnages féminins, entre Lucy et Leslie, Jane et Janet, ou Joan « dans la vie de Harry » et Helen, soit Joan « dans le livre de Harry »... Au moment de la sortie du film, les critiques eux-mêmes s'y perdaient :

... à défaut de pouvoir écrire une ligne, Harry va revoir (réellement ou mentalement) toutes les femmes de sa vie. Ce défilé mené tambour battant ressemble à une cartographie complète de la féminité new-yorkaise contemporaine : il y a donc Lucy l'intellectuelle suicidaire, Joan l'épouse bourgeoise hystérique (Kirstie Alley, vedette de sitcom idoine), Helen la judéo-mystique (Demi Moore en bidonnant contre-emploi), Fay la beauté de campus archétypale (Elisabeth Shue, délicieuse) ou encore Cookie, la pute sympa...³⁵

Si Lucy, Joan, Fay et Cookie appartiennent bien à la « vraie vie » de Harry, Helen n'est autre que l'alter ego fictionnel de Joan ; et quand Serge Kaganski qualifie Lucy d'intellectuelle suicidaire, il la confond en partie avec sa sœur Jane/Janet, la froide épouse violoncelliste de Harry qui la trompe avec Lucy/Leslie parce que cette dernière est beaucoup plus sensuelle... du moins sur le papier ! Qui ne se perdrait pas dans ces incessants passages d'un niveau narratif à l'autre, qui entrent sans doute dans la catégorie du « trafic », d'autant plus que les personnages ne manquent pas de venir interpellier Harry dans sa propre vie, comme s'il n'y avait pas assez des reproches de ses anciennes épouses, et de l'abandon de son amante ? Ce

³⁵ Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles* n° 135, janvier 98, p. 36.

défilé de femmes venant accabler Harry ne donne pas forcément une image très sympathique de la féminité, nonobstant la grande qualité de l'interprétation, et la supériorité indéniable des personnages féminins en terme d'honnêteté. Ce n'est pas elles qui mentent cyniquement, elles font en général preuve de beaucoup plus de lucidité que le protagoniste, mais on ne peut s'empêcher de voir ce dernier comme la victime d'un tourbillon féminin le harcelant sans cesse, à l'instar du personnage incarné par Marcello Mastroianni dans *La Cité des femmes* ou *Huit et demi* de Fellini³⁶. Au-delà de la collection de personnages féminins pas tous sympathiques que le film fait passer d'un niveau narratif à l'autre comme s'il brassait autant de cartes à jouer, le réalisateur lui-même semble s'amuser de ce défilé d'actrices talentueuses, se permettant de leur faire adopter toutes sortes de postures que certains jugeront parfois humiliantes. Demi Moore est peut-être hilarante en mystique juive bénissant tout ce qu'elle s'apprête à consommer, même dans l'acte sexuel, mais l'excuse de l'humour ne tiendra pas pour une partie du public. Il est indéniable que *Deconstructing Harry* est le film dans lequel Woody Allen prend le plus le risque de la provocation des intégristes de toutes sortes, religieux comme féministes. Oui, sa manière de représenter les femmes s'écarte souvent du politiquement correct, et les féministes sont tout à fait en droit de l'accuser de porter un regard masculin pervers sur ses personnages féminins comme sur ses actrices. Mais peut-il vraiment en être autrement de la part d'un réalisateur masculin? Et faut-il pour autant penser que c'est l'œuvre d'un auteur misogyne qui favorise chez le spectateur le mépris ou la crainte des femmes? Certes, le film présente quelques portraits de femmes peu flatteurs et il ne sert à rien, probablement, de plaider que c'est la vision de Harry et non pas celle de Woody Allen tant pour la plupart des spectateurs, les deux se touchent, voire se confondent. Inutile également de nier que le film nous invite à nous repaître du spectacle de ses beautés diverses distribuées dans des rôles féminins caricaturaux, de l'étudiante sentimentale à la prostituée au grand cœur. Se laisser séduire, ici, surtout si l'on est une spectatrice, tiendrait-il de l'aliénation? Woody Allen nous manipulerait-il au point que nous prendrions plaisir au spectacle de l'humiliation des femmes? Car le succès du film témoigne d'un pouvoir de séduction renouvelé en dépit de l'usure du temps : le réalisateur comme son personnage sont loin d'être « finis » en ce domaine, même quand ils en rajoutent dans la provocation. Comment s'y prennent-ils donc ?

A la fin de la scène citée plus haut, Harry sauve sa peau en racontant à Lucy une histoire qu'il présente comme une petite aventure personnelle datant de son premier mariage.

³⁶ Federico Fellini, *Otto e mezzo*, Cineriz, 1963, et *La Città delle donne*, Opera Film Produzione et Gaumont International, 1980.

Le début se présente effectivement comme tout à fait autobiographique (pour Harry s'entend) et dépeint le protagoniste et narrateur de ce récit comme l'abomination de la désolation pour quiconque a la moindre fibre féministe puisque voilà un triste sire dont l'épouse est la seule femme avec laquelle il n'a pas (plus) envie de coucher tandis qu'il désire, ou plutôt qu'il a envie de coucher avec toutes celles qu'il rencontre. La mort en grand appareil emportera le jeune narrateur confondu avec un ami hospitalisé, de l'appartement et de l'identité duquel il profitait pour dissimuler des amours tarifées. En fait l'histoire est construite comme les textes que Woody Allen interprétait devant le public des boîtes de nuit, parlant à la première personne, présentant l'anecdote comme du vécu jusqu'à ce que le récit tourne à l'incongru et à l'absurde, voire au fantastique, l'impossible faisant irruption dans le quotidien. En d'autres termes, une fois de plus, Harry comme « l'auteur » remettent leurs atouts en jeu, essayant de reconquérir leur public, et pour Harry du moins, cela « marche » : Lucy renonce à son projet meurtrier grâce à l'irrésistible talent de l'écrivain. Et le spectateur, a-t-il tremblé de voir la figure du personnage incarné par Woody Allen risquer d'être ainsi « effacé » aux premiers plans du film ? Il a sans doute éprouvé le délicieux frisson de l'étonnement devant une nouvelle proposition de départ, soit l'éventuel décès du protagoniste dès la première scène, sans craindre vraiment que le film ne tourne court tant il crédite son auteur de suffisamment d'astuce pour continuer à faire intervenir un personnage, même assassiné, dans un récit. Il perçoit en tout cas, dès cette première scène, que le personnage allénien ainsi que ce qui lui reste de son capital de sympathie, écorné par le passage du temps et les aléas de la renommée, vont être sérieusement bousculés dans ce film, tout étant fait pour montrer Harry comme antipathique : *Deconstructing Harry* ou le triomphe de l'autodérision. Harry renchérit sur le Sandy Bates de *Stardust Memories* dans la virulence de l'autocritique, bravant les conventions, s'obstinant dans le crime, et l'on mesure le chemin parcouru si l'on compare ces deux « héros » discutables, ces deux figures du personnage en crise. L'un et l'autre sont en panne et le film leur offre l'occasion d'un bilan tant artistique qu'affectif et moral, sans oublier d'ailleurs les aspects financiers : nous sommes très rapidement mis au courant de leurs problèmes de trésorerie. Leur ligne de crédit s'épuise, ils sont aux abois et sommés de reconquérir la confiance d'éventuels investisseurs, et au-delà, qui des spectateurs, qui des lecteurs. Mettront-ils pour autant de l'eau dans leur vin ? Ou bien vont-ils simplement reprendre les vieilles recettes qui ont fait leur succès ? Ces dernières sont effectivement toujours là, intégrées aux films qui sont l'occasion d'un séduisant florilège des productions des deux « auteurs », à l'instar de la première histoire qui vient à point pour tirer Harry d'un bien mauvais pas. Mais on le sait, la reprise engendre la lassitude et les deux films vont

beaucoup plus loin, ces morceaux choisis rehaussant par leur drôlerie, leur inventivité et la fluidité de leur construction l'aspect chaotique de la vie de leur auteur. A l'amertume de Sandy Bates répond le cynisme et l'égarement de Harry Block, mais si ce dernier se montre beaucoup plus explicite dans ses provocations, il est aussi beaucoup plus drôle. Sandy Bates ne doutait pas de son talent, mais se plaignait d'être incompris, et même si le portrait n'était guère flatteur, ce sont surtout ses « fans » comme ses détracteurs que le film, première satire de la célébrité avant *Celebrity*, visait à caricaturer. Emule postmoderne de Dom Juan, Harry en rajoute dans la bravade, le sarcasme, le libertinage le plus effronté, et s'ingénie à s'attirer les foudres des partisans du politiquement et moralement correct, mais c'est par là qu'il regagne, paradoxalement, une forme de sympathie. Il nous fait penser alors à W.C. Fields clamant « qu'un homme qui déteste les chiens et les enfants ne peut pas être foncièrement mauvais ». Sa pose de « méchant homme » pourrait bien n'être qu'une défense, même si les féministes y verront une stratégie retorse. La satire vise la plupart des seconds rôles, comme Lucy dans la scène citée, mais la première cible, c'est Harry lui-même, et par sa propre voix. Quelque mal que nous puissions penser de lui, il nous précédera toujours dans la sévérité du jugement, devançant les attaques les plus rudes, et paie ses excès dans ses séances chez l'analyse où, face à la caméra, l'expert ès saillies verbales se retrouve réduit au balbutiement par la bande son comme par l'image, aussi hachées l'une que l'autre. Alors que dans *Stardust Memories* l'acteur Woody Allen ne joue guère que sur le registre mi-plaintif, mi-vindictif du génie incompris harcelé par son entourage, sauf dans l'évocation des instants de plénitude sentimentale avec son ancienne compagne Dorrie ou au moment du baiser final qu'il échange avec Isobel, et dans les extraits et passages où il reprend sa *persona* de *comedian*, dans *Deconstructing Harry* il est à la fois plus constant, dans la mesure où ses alter ego d'écrivain sont le plus souvent incarnés par d'autres acteurs, et plus caustique. Quoiqu'il en soit, il nous semble que Harry Block parvienne beaucoup mieux à séduire le spectateur que Sandy Bates, ne serait-ce que parce qu'il fait preuve d'une énergie dans le crime dont ce dernier est incapable, mais aussi parce qu'il nous paraît plus susceptible d'évoluer que Sandy. Le postulat de départ est le même : l'un et l'autre s'apprêtent à être honorés, et la question qui se pose dans les deux cas est celle de leur mérite. Mais alors que Sandy Bates accueille l'hommage au mieux par l'ironie, au pire par le mépris, c'est un Harry Block défait, au sens le plus fort, qui se présente devant l'aréopage non seulement des analystes de son oeuvre mais aussi de tous ses personnages venus l'applaudir. Le film a consisté en sa méticuleuse déconstruction, au point qu'il arrive à Adair College en compagnie du cadavre de son ami, d'une prostituée noire et de son fils qu'il a enlevé et que la police lui arrache, ce qui fait qu'il doit passer par la case

prison, et connaître un mauvais quart d'heure où il devient carrément flou, avant d'entrer sous les applaudissements dans l'amphithéâtre où il déclenche un enthousiasme unanime. Sandy aussi est applaudi, mais les réactions devant son film sont mitigées, et les derniers plans montrent sa silhouette tournant le dos à l'écran vide pour sortir du champ, sur un fond musical nostalgique, tandis que nous quittons un Harry galvanisé qui se lance à nouveau dans l'écriture. Certes, le spectateur n'abandonne pas ses doutes à propos du personnage dès la première manœuvre de séduction, il ne suffit sans doute pas de reprendre une pochade de débutant pour le faire craquer comme cette pauvre Lucy, mais il semble bien qu'au fil du film, ce nouvel avatar particulièrement discutabile gagne chèrement ses titres, et qu'il sorte en vainqueur d'une bien rude bataille.

On le voit, Allen d'un film à l'autre reprend son personnage tout en le faisant évoluer, et en proposant à chaque fois une figure nouvelle, et d'autres formes de séduction. Cette dernière se fait à chaque fois plus problématique, de la passivité, voire de l'absence de sexualité du protagoniste de *Mighty Aphrodite*, au donjuanisme aussi provocant que désespéré de Harry, en passant par les masques et les illusions de *Everyone Says I Love You*. *Deconstructing Harry* clôt la série, et peut être vu comme une exploration ultime et en quelque sorte exaspérée du personnage allénien qui pousse à l'extrême le paradoxe du personnage insupportable que l'on ne peut s'empêcher d'aimer, puisqu'il parvient à nous faire rire de ses travers et de ses faiblesses comme des nôtres, en vrai bon personnage comique qu'il est. D'ailleurs Woody Allen n'apparaît pas en tant qu'acteur dans les films suivants, même si les protagonistes, nous le verrons, ressortent par certains aspects de sa *persona*. Harry cependant n'est pas exactement le dernier mot en matière de personnage allénien : ne dirait-on pas que c'est de l'imagination de Harry lui-même, régénérée par la réussite de ses personnages romanesques, que sortent les films suivants comme autant de « nouvelles » permettant de remettre en scène un personnage encore aimé de son auteur comme du public en dépit du passage des années, après la parenthèse de deux films dans lesquelles il n'apparaît pas ? A travers le personnage de Harry se remettant à la tâche, se réaffirme la volonté de donner à lire et à voir des histoires, quitte à renouer avec la comédie plus directe des « premiers films comiques » et à mettre au second plan, du moins pour un temps, réflexivité et mises en abyme. Allen reconnaît lui-même dans ses entretiens avec Richard Schickel que *Small Time Crooks*, *The Curse of the Jade Scorpio* et *Hollywood Ending* ont chacun pour point de départ une idée de comédie qu'il ne voulait pas laisser dormir dans un tiroir³⁷.

³⁷ “Well, I was looking at my old ideas and saw the idea for *Small-time Crooks*, which I thought was a funny idea—they rob a bank, and, you know, the cookie store becomes a success. And I saw the idea for *The Jade*

Le même Richard Schickel introduit et conclut son ouvrage en faisant remarquer la désaffection progressive du public américain pour les films de Woody Allen, ainsi que le sentiment assez largement partagé d'une baisse de régime du cinéaste en matière d'inventivité (« *a falling off in the imaginative intensity of his work* »³⁸), qu'il fait débiter après 1994 et *Bullets Over Broadway*. On peut le suivre dans son constat, mais il faut au moins en exclure *Deconstructing Harry* qui offre au contraire un bel assortiment des divers talents et problématiques de son auteur. Cependant, le choix de Woody Allen de revenir à des comédies moins complexes et d'une plus franche drôlerie relève peut-être, même s'il affirme le contraire, d'une envie de reconquête du public populaire, dont il nous semble qu'il a cherché à se rapprocher en réalisant *Small Time Crooks*.

Le personnage qu'il y compose, l'ineffable Ray Winckler, pourrait être le cousin en moins honnête, mais tout aussi naïf, de Danny Rose, gravitant dans un monde très éloigné socialement de l'Upper East Side de Manhattan. Les gags de ce qui commence comme un *remake* du *Pigeon* de Monicelli sont simples mais efficaces, tel celui de la cousine simplette qui vend la mèche en bavardant avec un client policier du magasin de *cookies* servant de couverture au « casse », évoquant les travaux d'élargissement du salon de thé... en sous-sol, ou celui de la confusion entre vrais bijoux et bijoux en toc. L'équipe de bras cassés dont s'entoure Ray dit « le Cerveau » (qui refuse de croire aux intentions ironiques de ceux qui l'ont surnommé ainsi) est décrite sur le mode de la farce, et la satire sociale vise les snobs de tout genre, qu'il s'agisse des nouveaux riches s'essayant aux élégances et à la culture ou des argousins de la haute abusant de leur crédulité. Woody Allen retrouve un type de personnage qui lui va comme un gant et qu'il a pour ainsi dire inventé dans *Take the Money and Run*, celui du petit malfrat malchanceux qui commence par s'attirer toutes sortes de calamités mais s'en sort finalement plutôt bien, à force d'obstination et de retournements quasi miraculeux. Echecs et réussites alternent pour ces protagonistes, alors que la logique les condamnerait à des emplois d'éternels *losers*. L'ironie veut qu'ils triomphent en allant au bout de leurs personnages, si miteux soient-ils, et leur victoire relève d'une irruption de l'inattendu et du fantastique dans un univers pourtant peu reluisant. La morale aussi est paradoxalement sauve.

Scorpio—that the hypnotist was actually committing the crimes. That interested me. And this idea for *Hollywood Ending*...

And I wanted to do those films 'cause I thought they were all amusing ideas, that I'd have a good time doing them and that people would enjoy the pictures, that they were perfectly respectable pictures. So I've done them. Now what I do next I don't know. I don't know that I would continue in exactly that vein 'cause, you know, those three I wanted to get done so my drawer didn't pile up with comic ideas that, you know, they find after I'm dead.", SCHICKEL, pp. 168-9.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

Nous sommes très loin de John Huston et du tragique échec essuyé par les criminels de *The Asphalt Jungle*³⁹, et si le casse ourdi par « le Cerveau » tourne aussi court que celui des branquignols de Monicelli, c'est dans le commerce licite des cookies que Ray, son épouse Frenchy et leurs acolytes font fortune. Ce premier retournement de situation en faveur de Ray débouche toutefois sur de nouveaux échecs. L'argent gagné d'une manière qui n'est conforme ni aux « valeurs » des voyous (puisque'il est le fruit d'un travail légal) ni à celles des braves gens (puisque le magasin de *cookies* est au départ une couverture) va le faire accéder à un mode de vie et à un cercle mondain dans lesquels il ne trouve pas sa place, contrairement à Frenchy qui finit par le quitter. En d'autres termes, le personnage s'essayant à un autre rôle échoue tant sur le plan social que sur le plan conjugal, et ses tribulations peuvent se lire comme une métaphore des rapports entre le personnage allénien et le public.

Ray a peu de choses en commun avec les avatars alléniens qui le précèdent, qu'il s'agisse de Joe Berlin ou de Harry Block. Aucune trace de sexualité exacerbée ici, et si Ray se rapproche de la cousine de sa femme une fois que celle-ci l'a quitté, on ne peut guère parler de désir adultère tant la « gentille » May s'éloigne des normes du sexy. Il tiendrait davantage du pingouin ou du catholique⁴⁰, puisque le début du film nous montre la relation toute de complicité et d'humour qu'il entretient depuis des années avec une épouse de sa génération. S'il plaît à cette dernière pourtant bien plus futée que lui, c'est qu'il la fait rire et qu'ils partagent des goûts et des plaisirs simples, du moins tant qu'ils se maintiennent dans l'équilibre de leur petite vie médiocre mais sympathique, tant, si l'on veut, qu'ils restent dans leur registre et que chacun compose un personnage constant et conforme à son « type ». En revanche, sa brusque fortune transforme Frenchy en femme d'affaires branchée se piquant de culture au point qu'elle quitte l'indécrottable Ray pour leur « mentor » et maître ès élégances, dandy britannique s'il en est puisque c'est Hugh Grant qui l'interprète avec juste ce qu'il faut d'excès de sophistication pour que la pauvre Frenchy tombe dans le panneau. Ray quant à lui s'avère incapable de changer, ni même de feindre d'aimer ce que lui impose la nouvelle Frenchy : dans *Everyone Says I Love You*, Joe prétendait adorer ces mêmes escargots que Ray continue d'exécrer, ce qui lui permettait de séduire Von, alors que Ray qui reste fidèle à lui-même perd Frenchy. Ne peut-on voir dans cet éloignement l'angoisse du comique qui craint la désaffection du public lassé d'un personnage incapable d'évoluer et de s'adapter à ses nouvelles attentes ? D'autant plus que le couple connaît un double échec, et sentimental et financier, puisque leur fortune sera bien vite détournée par des comptables véreux et que le

³⁹ John Huston, *The Asphalt Jungle*, Loew's, MGM, 1950

⁴⁰ Pour citer *Alice*.

Pygmalion s'avèrera être lui aussi un escroc abusant de la naïveté de Frenchy, dont il méprise la prétention à changer de milieu. Cependant, une fois de plus, le *schlemiehl* rebondit et Frenchy lui revient pour la réconciliation finale. *Small Time Crooks* s'apparente dès lors à l'une de ces comédies que Stanley Cavell désigne sous l'appellation de « comédies du remariage »⁴¹, où après un temps de séparation pendant lequel un élément du couple d'origine s'est associé à un nouveau partenaire radicalement différent de l'ancien, vient, à la faveur d'épreuves diverses, le retour à l'ordre via la révélation que le bon partenaire est celui qui a su rester fidèle à lui-même et à ce qui fondait le couple d'origine. Tout au long du film, Ray garde le cap et ne se départ jamais de son irrésistible médiocrité, ce qui permet et au mari et au personnage de sortir vainqueurs du film en dépit des différents déboires essuyés tout au long de l'intrigue, ou bien plutôt grâce à eux, puisque ce sont autant d'occasions de voir à l'œuvre un personnage de pure comédie, sans noirceur, sans aigreur, interprété avec un allant et une tendresse rappelant *Broadway Danny Rose*.

En termes de recettes en tout cas, le pari de *Small Time Crooks* paraît gagné, puisqu'il a rapporté 16,6 millions de dollars aux Etats-Unis, alors que *Celebrity* n'en avait rapporté que 5 et *Sweet and Lowdown* 4⁴². Il faut remonter à *Crimes and Misdemeanors* ou à *Radio Days* pour trouver d'aussi bons résultats, et l'aspect sans prétention de ce qui est une bluette par rapport à *Deconstructing Harry* ou à *Celebrity* y est certainement pour beaucoup. Martin Fitzgerald rappelle d'ailleurs que le film fut promu non pas comme une œuvre de Woody Allen, mais comme une simple comédie⁴³. On peut se demander cependant si ce succès n'est pas dû au plaisir de retrouver l'acteur Woody Allen incarnant un personnage différent du « névrosé urbain » avec lequel sa *persona* s'est confondue à partir de *Annie Hall*, pour le public en tout cas, et dont ce dernier se serait lassé. Ce n'est sans doute pas si simple, puisque à peine un an avant la sortie de *Small Time Crooks*, sa prestation dans *Picking Up the Pieces* de Alfonso Arau n'avait pas empêché ce film de passer directement dans le circuit sous forme de DVD pour échouer bien vite dans les bacs des soldeurs. Le personnage qu'y incarne Woody Allen, le protagoniste pourtant, n'a rien à voir non plus avec Alvy Singer, Isaac Davis ou Joe Berlin, puisqu'il s'agit d'un boucher (!) réputé coupable d'avoir tué puis découpé en morceaux son épouse infidèle, et qui cherche à faire disparaître les preuves de son crime, en particulier une main figée dans un geste obscène et supposée miraculeuse... Passons, mais

⁴¹ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press (Cambridge, 2006).

⁴² MEADE, pp. 293-94.

⁴³ FITZGERALD, p. 88. Bizarrement, Martin Fitzgerald présente le film comme le plus gros succès commercial de Woody Allen ('the biggest gross ever on a Woody Allen film'), alors que partout ailleurs c'est *Hannah and Her Sisters* qui occupe cette place avec 40,1 millions de dollars pour les seuls Etats-Unis.

signalons qu'en tout état de cause, la présence de Woody Allen à l'affiche comme acteur n'est aucunement un garant de succès, et que si le public aime encore à le voir, c'est dans ses œuvres⁴⁴.

Toujours est-il que sa composition dans le rôle de Ray est des plus savoureuses et respire la jubilation que Woody Allen semble toujours éprouver à camper des personnages un peu minables, aux goûts vestimentaires discutables et aux aspirations très limitées. Et si Ray n'était autre que Virgil vieillissant ? Ils présentent bien des caractéristiques communes, en particulier leur fidélité conjugale : nous sommes loin ici des séducteurs comme Harry, comme si Allen « rangeait » son personnage et laissait les frasques sexuelles à d'autres protagonistes plus jeunes et plus crédibles tels que Lee dans *Celebrity* ou Emmet dans *Sweet and Lowdown*. On peut remarquer toutefois que le nom de famille de ce dernier est Ray. Difficile d'imaginer une quelconque filiation entre le « deuxième meilleur guitariste du monde », un macho impénitent souteneur à ses heures, dénué du moindre sens moral, et l'inoffensif « cerveau » dépassé par sa soudaine richesse, sinon que l'un et l'autre sont impliqués dans des opérations crapuleuses que la loi réprime. Ray Winckler représenterait plutôt une sorte de rebond après Emmet Ray, un personnage sympathique après une figure parfois déplaisante, pour le retour devant la caméra d'un acteur absent depuis deux films⁴⁵, qui a su se laisser désirer et qui revient pour deux rôles où la *persona* habituelle est comme en retrait⁴⁶. Il nous semble toutefois que Ray constitue un authentique avatar de la créature allénienne, plus multiforme qu'on ne le croit, puisque le jeu d'acteur d'Allen, qu'il reconnaît lui-même comme limité, permet une composition d'idiot aussi réussie que celle de Harry l'intellectuel névrosé. Finalement l'un et l'autre offrent des variations sur la figure du *schlemiehl*, puisque l'un

⁴⁴ Le succès commercial de *What's New, Pussycat* et dans une moindre mesure, celui de *Casino Royale*, n'étaient certainement pas dus à la présence de Woody Allen dans la distribution. En revanche, *Play It Again Sam* est un des films fondateurs de la *persona* allénienne au cinéma, au point que l'on en oublie que c'est Herbert Ross qui a réalisé l'adaptation de la pièce de Woody Allen, et la composition du personnage d'Allan Felix contribue largement au succès du film. Allen fait un bon travail d'acteur dans *The Front*, de Martin Ritt, qui malheureusement n'a pas eu le succès qu'il mérite, mais il n'y incarne pas à proprement parler « son » personnage. Quant à *Scenes From a Mall* de Paul Mazursky, il est presque aussi « oubliable » que *Picking Up the Pieces*. Il apparaît donc que le seul film dans lequel Woody Allen ait eu un véritable succès, en dehors de ses propres films, puisse être assimilé à ces derniers.

⁴⁵ Du moins, dans le rôle du protagoniste, car Woody Allen fait une très brève apparition dans *Sweet and Lowdown* pour parler face à la caméra, mais cette fois dans le rôle d'un amateur ou d'un spécialiste de jazz évoquant le héros, Emmet Ray.

⁴⁶ « Dans *Escrocs mais pas trop* comme dans votre film suivant – *Le sortilège du scorpion de jade* – vous avez laissé de côté votre personnage de « Woody Allen » pour vous tourner vers un registre plus fictionnel, qui vous place dans la peau de personnages plus étrangers. Est-ce un hasard ? Cherchiez-vous à vous évader du personnage de « Woody Allen » ?

Non, c'est un hasard. Dans *Hollywood Ending* – le film que je viens de terminer – je reviens au personnage que j'incarne toujours. Mais j'ai déjà dû incarner un braqueur de banque, un autre pauvre clampin, dans *Prends l'oseille et tire-toi*. Je fais ce qu'exige le scénario, dans les limites de mes petits moyens. » ALLEN, 2002, pp. 350-1.

comme l'autre finissent par triompher en dépit de leur lourd handicap. C'est sans doute ce qui est à la base de leur réussite auprès des spectateurs : on aime tout de suite Ray, on commence par délicieusement détester Harry, mais à la fin la victoire de l'un comme de l'autre nous gratifie.

Nous avons associé *Small Time Crooks*, *The Curse of the Jade Scorpion* et *Hollywood Ending* au sein d'une deuxième, et qui sait dernière trilogie de films dans laquelle Woody Allen remet en jeu son personnage dans le rôle du protagoniste, cherchant l'adhésion des spectateurs à de nouveaux avatars de sa créature filmique, en dépit de l'inéluctable usure du temps et de l'évolution des publics, à moins que ce ne soit l'inverse. Comme le public vieillit, il se lasse et peine à se renouveler, les spectateurs de la nouvelle génération ayant peu d'attrance pour un personnage et un réalisateur qu'ils assimilent aux goûts de leurs parents, quand ce n'est pas à ceux de leurs grands-parents ! Quant aux temps, on sait qu'ils changent, les modes passent, même les modes de lectures et de réception. Un sentiment diffus d'urgence, parfois même d'angoisse, se trouve mieux exprimé dans des films en apparence moins anodins, dont le rythme plus rapide et heurté semble mieux convenir, justement, à l'air du temps. Mais que faire sinon tourner encore et creuser son sillon ? Woody Allen offre donc à son personnage une seconde trilogie, terme sur lequel nous pouvons nous interroger, comme nous l'avions fait pour le premier regroupement de films, tant la proposition diffère d'un film à l'autre, en particulier si l'on s'arrête à l'aspect qui constitue le fil rouge de ce chapitre, soit le rapport particulier du protagoniste allénien à la séduction d'une, voire de plusieurs partenaires féminines. *Small Time Crooks* occulte pratiquement la sexualité du personnage, parangon de fidélité à un modèle conjugal fondé sur la complicité et la tendresse entre des époux à peu près de la même génération⁴⁷, et si son épouse lui revient, ce n'est pas grâce à un quelconque effort de reconquête de la part de Ray, mais suite aux désillusions vécues par Frenchy. Ce qui la séduit ici, c'est la constance de Ray, son attachement à son milieu, à ses goûts, de même que ce qui a su probablement plaire dans le personnage, c'est l'aspect tendrement clownesque, inoffensif, d'un *schlemiehl* d'anthologie, très proche de la tradition comique populaire. La donne se complique sérieusement dans le film suivant, *The Curse of the Jade Scorpion*, où le personnage va de nouveau parvenir à séduire une belle jeune femme en dépit de tout ce qui paraît les opposer. Le film est passé relativement inaperçu dans la

⁴⁷ De la même manière, après la tentation de la jeunesse éprouvée par Gabe Roth pour une de ses étudiantes dans *Husbands and Wives*, Woody Allen incarne un époux engagé dans une relation complice, et même un peu trop routinière, avec une femme de la même classe d'âge dans *Manhattan Murder Mystery*.

production allénienne, pourtant on y retrouve la plupart des éléments qui ont su conquérir les spectateurs dans les années quatre-vingt : film dit « d'époque », situé en 1940, il se présente avant tout comme un hommage à deux « genres »⁴⁸, le film noir et la comédie dite loufoque, traduction quelque peu approximative de *screwball comedy*. On sait que Woody Allen et ses équipes prennent plaisir à travailler dans une époque donnée, et le public a généralement été sensible à la qualité de reconstitution d'atmosphère dans des films aussi divers que *A Midsummer Night's Sex Comedy*, situé vers 1900, et que *Bullets Over Broadway* et *Zelig* (les « années folles ») ou *The Purple Rose of Cairo* (les années trente). Il nous semble d'ailleurs que ces ambiances du passé correspondent bien au physique même de l'acteur qui tel Zelig paraît parfaitement crédible dans un autre temps, sans compter l'indéniable dimension nostalgique de son œuvre. Ici il incarne un enquêteur pour une compagnie d'assurance, et compose un singulier mélange d'héroïsme et de médiocrité. A son entrée en scène, il est reçu en vainqueur : en effet, il vient de retrouver un Picasso. Mais à vrai dire, on n'y croit guère : non seulement l'explication est des plus fantaisistes (une invraisemblable histoire de toile roulée dans un étui à télescope), mais dès la scène suivante on apprend que le roi du flair perd régulièrement aux courses. On se demande d'ailleurs pourquoi cette fois-ci Allen interprète une figure s'assimilant à un héros de film noir. C'est un genre qu'il a déclaré ne guère aimer⁴⁹, à l'exception de quelques films qu'il tient pour des chefs-d'œuvre, en particulier *Double Indemnity*⁵⁰, que *Manhattan Murder Mystery* cite explicitement, et dont il reprend le choix de faire du protagoniste non pas un détective, mais un employé de compagnie d'assurance. Il se contente de lui emprunter une atmosphère, ainsi que certaines formes caractéristiques du « noir », mais en s'écartant largement du véritable film noir, ne serait-ce que par le fait que ce dernier implique presque toujours une ou plusieurs morts suspectes, alors qu'ici il ne s'agit que de cambriolage et de manipulation. Lorsqu'à la fin Polgar, le magicien voleur par procuration, menace Briggs d'un revolver, celui-ci le renvoie à sa condition de personnage moins tragique⁵¹. La question demeure cependant de ce choix de travailler dans une veine assez rarement explorée par Allen. La raison majeure en est sans doute que cela offre une nouvelle occasion de souligner l'incongruité du personnage et l'artificialité revendiquée des situations. La *persona* s'est constituée en partie en exacerbant les écarts existant entre la norme hollywoodienne du « héros » de film et la figure de

⁴⁸ Nous prenons le terme dans l'acception usuelle des analyses cinématographiques, au sens des grands genres hollywoodiens tels que le western ou la comédie musicale.

⁴⁹ « La grande majorité des films noirs ne sont pas très bons, je trouve. (...) Ce sont tout de même des séries B. », ALLEN, 2002, pp. 355-6.

⁵⁰ Billy Wilder, *Double Indemnity*, Paramount, 1944.

⁵¹ « Murder's not your game. You're a jewel thief. »

schlemiehl postmoderne créée par Allen. N'oublions pas l'énorme travail opéré à cet égard dans *Play It Again, Sam* où Allan Felix parvient à se construire en détachant du modèle de Humphrey Bogart, l'acteur type des héros de film noir. L'écart par rapport aux conceptions hollywoodiennes de ce que doit être un héros de film est d'ailleurs multiplié dans la mesure où le protagoniste des films noirs présente lui-même un net décalage par rapport à cette norme, le rôle interprété par Humphrey Bogart dans *The Maltese Falcon*⁵² constituant le prototype de ces protagonistes ambigus et faillibles. Eux aussi voyaient leurs faiblesses les constituer en personnages auxquels les nouveaux publics de l'après-guerre pouvaient s'identifier. Cependant, elles les paraient essentiellement d'une aura de romantisme qui fait défaut à leur parodie allénienne, qui se lit plus comme une satire des clichés des rôles de « privés » cyniques et romantiques à la fois et du phénomène d'identification de certains spectateurs à ces personnages. Allen quant à lui n'aura de cesse d'affirmer que loin de s'identifier à Humphrey Bogart, il se sentait proche de seconds rôles beaucoup moins « glamour »⁵³. Dans *The Curse of the Jade Scorpion*, il compose une figure très ambiguë de héros parodique de film noir, soi-disant limier incapable d'interpréter le moindre indice dès lors que le seul véritable coupable, c'est celui qu'il ne peut soupçonner, soit lui-même. Le personnage s'avère fort différent des personnages de détectives privés ou de policiers qui mènent l'enquête, ou plutôt qui sont amenés à opérer le partage entre le faux et le « vrai » dans les films noirs, en particulier ceux qui appartiennent au genre dit policier, que Marc Vernet a étudié dans sa thèse *Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction*⁵⁴, et qui constituent des relais du spectateur à l'intérieur de la diégèse. CW Briggs, lui, est présenté comme une dévaluation du détective, et s'il nous relaie, c'est de manière fort décalée.

Les deux personnages féminins de son entourage, sa collègue Miss Fitzgerald comme la riche héritière Laura Kensington, n'ont pas de mots assez durs pour témoigner le mépris que leur inspirent son aspect physique et son comportement professionnel (« *wormy little ferret* », « *snooping little termite* », « *mealy-mouthed little reptile* »), et pourtant, il les séduit l'une et l'autre. Là encore, le recours aux grands rôles du film noir est utile, et la référence à *Double Indemnity* éclairante. En effet, moins qu'au héros apparent, vendeur d'assurance vie portant beau (Fred McMurray), amant, complice mais surtout victime d'une femme fatale d'anthologie (Barbara Stanwyck) à qui il permet de toucher une double indemnité à l'occasion

⁵² John Huston, *The Maltese Falcon*, Warner Bros., 1941.

⁵³ « The first Humphrey Bogart movie I saw was *The Maltese Falcon*. I was ten years old and I identified immediately with Peter Lorre. The impulse to be a snivelling, effeminate, greasy little weasel appealed to me enormously. », Graham McCann, *Woody Allen, New Yorker*, Polity Press (Oxford, 1990), p. 5.

⁵⁴ VERNET, 1985.

du décès « accidentel » de son mari, le personnage de CW Briggs fait référence à celui qu'incarne Edward G. Robinson, l'enquêteur qui subodore la machination : même réputation de flair infailible, même bon sens matois sous des dehors peu avantageux qui conduisent les criminels et les escrocs divers à les sous-estimer. L'un et l'autre, d'ailleurs, verront leur fameuse intuition mise en échec dans le film, dans la mesure où ils s'avèreront incapables d'accuser celui-là même en qui repose toute leur confiance, pour l'un, son meilleur disciple, et pour l'autre, lui-même ! Woody Allen peut bien prétendre ne pas goûter les films noirs, ces derniers lui fournissent de précieux ingrédients en matière de complexité des intrigues et d'ambiguïté des personnages.

Ainsi, il introduit une magnifique figure de femme fatale avec le personnage de Laura (forcément, Laura) Kensington qu'incarne avec une jubilation sensible la belle Charlize Theron. Elle paraît contenir toutes les vénéneuses beautés hantant les films noirs et sidérant personnages et spectateurs. De fait, c'est la parodie de film noir qui permet ici au personnage allénien de séduire « au dessus de ses moyens », l'absurdité de cette splendide créature s'offrant à lui caricaturant les relations qui s'établissent entre le protagoniste de film noir et la femme fatale. On le sait, le « héros » de film noir bat en brèche les héros hollywoodiens conventionnels en se présentant comme ambigu et faillible, et surtout, manipulé par des forces extérieures, en particulier le pouvoir maléfique de la femme fatale. Si lui qui n'a rien d'un Valentino voit des femmes d'une beauté irrévocable se jeter dans ses bras, c'est que ces dernières ont un plan. Le film noir opère dès lors un renversement de la scène de séduction classique, qu'Allen pousse dans ses retranchements, en reprenant, lorsque l'attaque sexuelle de Laura se fait explicite, le jeu de vieille fille effarouchée qu'il avait déjà déployé dans *Mighty Aphrodite*. On peut constater d'ailleurs que la sexualité de CW Briggs est purement verbale, et que cet avatar du personnage présente une sorte de lassitude vis-à-vis de l'obsession sexuelle qui caractérisait le personnage des débuts. Il a bien toujours un jeu de femmes nues en guise de cartes à jouer, mais il s'en tient aux grivoiseries de bureau. Face à Laura Kensington, il a perdu toute superbe. Jadis le personnage allénien pouvait être l'amant de ce genre de splendide créature, telle la comtesse de *Love and Death*, tant son mélange d'impudence et de fragilité les désarmait. Mais ici la femme est fatale et paralyse le clown.

Dans le film noir, les manoeuvres de séduction des femmes fatales visent à l'affaiblissement, voire l'annihilation du protagoniste. Dans la parodie allénienne, elles sont le signe de l'arbitraire. Rien ne justifie le désir sexuel de Laura pour CW Briggs, sinon un pur

caprice, reprenant le cliché de la versatilité féminine illustré au début de *The Big Sleep*⁵⁵ par le personnage de la « petite sœur perverse » repris en majeur par la grande sœur qui transforme la perversité en énigme provocatrice, pour la bonne cause cette fois. Laura elle-même, dans la dernière scène où elle intervient, se métamorphose en « *good bad girl* », puisqu'elle vient en aide à CW Briggs arrêté, lui passant la clé des menottes au moyen d'un baiser passionné. Laura condense donc plusieurs figures féminines du cinéma de genre hollywoodien, puisqu'elle est aussi la riche héritière capricieuse, se rattachant par là à la comédie romantique et à la comédie loufoque, évoquant aussi bien Ellie (Claudette Colbert), l'enfant gâtée de *It Happened One Night*⁵⁶, que les pestes majeures qu'incarne Katherine Hepburn dans *The Philadelphia Story*⁵⁷ ou *Bringing Up Baby*⁵⁸. Son prénom même constitue une référence à l'une des figures féminines majeures du « noir », l'héroïne éponyme du film de Preminger⁵⁹. Le film est donc l'occasion pour un personnage allénié d'enlacer toutes ces créatures hantant l'imaginaire du cinéphile en une seule, femme fatale superlative, mais peut-être, aussi, superflue... ou du moins décorative, ce qui n'est pas rien chez Allen, et ce dont nous devons nous garder de prendre dans un sens (seulement) péjoratif. En d'autres termes, si la présence de Laura Kensington flatte l'œil, si ses joutes verbales avec W.C. Briggs, parodies des dialogues insolents entre Humphrey Bogart et Lauren Bacall, sont sources de comique, de même que le contraste physique entre les deux personnages, elle ne paraît pas indispensable au film. Cette gratuité n'est pas désagréable, mais risque de faire basculer la production alléniée du côté de la vacuité et du caprice. L'attrait que le protagoniste exerce sur Laura, hautement artificiel, a peu de chance de fonctionner du personnage au spectateur, l'écart étant trop grand de Laura à WC Briggs. Le monde de la comédie alléniée et celui du film noir, même sous forme parodique, ont quelque difficulté à se fondre, sans doute parce que ce dernier, avec des films qui prennent le plus souvent la forme d'une quête de la vérité, impliquent un degré de croyance de la part du spectateur que sape perpétuellement l'ironie alléniée. Lorsque Billy Wilder parodie les films de gangsters des années trente avec *Some Like It Hot*⁶⁰, il réussit la gageure de faire rire sans jamais que l'on oublie la question de vie ou de mort qui sous-tend tout le film. Woody Allen lui-même avait excellé dans cette veine avec *Bullets Over Broadway*. Même brillant, même soigné, le film ne convainc pas ; nous assistons à un joli spectacle de marionnettes et applaudissons à la dextérité du montreur qui

⁵⁵ Howard Hawks, *The Big Sleep*, Warner Bros., 1946.

⁵⁶ Frank Capra, *It Happened One Night*, Columbia, 1934.

⁵⁷ George Cukor, *The Philadelphia Story*, MGM, 1940

⁵⁸ Howard Hawks, *Bringing Up Baby*, RKO, 1938.

⁵⁹ Otto Preminger, *Laura*, Twentieth Century Fox, 1944.

⁶⁰ Billy Wilder, *Some Like It Hot*, Ashton Productions, 1959.

n'hésite pas à s'exhiber lui-même en pantin manipulé, mais en dépit de l'excellence du jeu de l'actrice, cette Laura-là ne risque pas de nous hanter. Entendons-nous bien, nous prenons « convaincre » au sens fort d'adhésion : nous retirons de la vision du film le sentiment que rien de vrai ne « passe », du moins en ce qui concerne la relation entre Laura et CW Briggs, et la parodie de film noir.

Il nous semble en revanche qu'il n'en soit pas tout à fait de même de la relation entre WC Briggs et sa « collègue de bureau », Betty Ann Fitzgerald. A première vue, tout les oppose, même si la différence n'est pas aussi spectaculaire qu'avec Laura Kensington. Miss Fitzgerald représente elle aussi une de ces « *schickse* » idéales, de ces blondes WASP qui font fantasmer les Portnoy de ce monde, et trembler les mères juives⁶¹. Cela saute aux yeux dès la première scène qui les associe, où elle impose sa silhouette nette, ses vêtements de coupe flatteuse aux chaudes couleurs, miel et beige, accordés à l'éclat de sa blondeur et de ses bras nus, face à un CW Briggs vêtu de sombre, gesticulant, strident et bredouillant à la fois. Elle incarne l'autorité, la rigueur et la compétence face à l'intuition brouillonne, l'ordre face au désordre, la lumière face à l'ombre, la modernité et la jeunesse face à un homme du passé : difficile d'imaginer des êtres plus mal assortis. Pourtant, il est clair, peut-être même trop évident d'ailleurs, comme cousu de fil blanc, qu'ils sont faits l'un pour l'autre tant leurs personnages fonctionnent selon une apparence d'inversion permettant, *in fine*, à ces parallèles de se rejoindre quelque part. On sait que dans l'intrigue, les manœuvres d'un hypnotiseur vont permettre l'appariement artificiel de ces contraires, manœuvres que l'on peut lire comme la métaphore du pouvoir de la fiction filmique qui parvient à faire tomber une belle, jeune et blonde personnification de l'américaine moderne (le personnage de Miss Fitzgerald se présente clairement comme un prototype de la désormais fameuse « *executive woman* », avec pour projet d'exécuter CW Briggs) dans les bras de ce monument de passéisme qu'incarne le personnage allénien menacé par le passage du temps. Le moyen apparent, c'est l'inversion du masculin et du féminin : le personnage allénien, qui le plus souvent n'adopte pas pour séduire le comportement « macho » du séducteur conventionnel, a parfois été considéré comme « féminin » (au grand dam des féministes qui n'y voient que pose et stratégie retorse de séduction « quand même »), et nous évoquions plus haut son attitude effarouchée face aux

⁶¹ Les patronymes des deux belles, Kensington et Fitzgerald, évoquent furieusement les îles britanniques, et si Briggs sonne assez saxon, et que l'on ne fait pas allusion à une quelconque origine juive à son sujet (la seule religion qu'il revendique, c'est sa « virilité fragile » : « *It's fascinating, as a female executive, how many men I meet with fragile masculinity...* » / « *You make another crack at my religion and, woman or no woman...* »), la *persona* allénienne est ainsi faite que l'on peut supposer une transformation du nom, à l'instar du « Mills » de *Oedipus Wrecks*, qui n'était autre que Millstein à l'origine. Qui plus est, dans l'une des rares allusions historiques de ce film situé en 1940, WC Briggs professe sa détestation de Hitler : « *I hate you and I hate the Chancellor of Germany with the little moustache, but not in that order.* »

offres sexuelles explicites, qu'il s'agisse de celles de Linda dans *Mighty Aphrodite* ou de celles de Laura Kensington ici. Les scènes d'affrontement verbal entre CW Briggs et Betty Ann Fitzgerald, dans la tradition de la comédie romantique, voire de la comédie *screwball* dans lesquelles des personnages destinés à s'unir à la fin du film en passent les trois quarts, sinon plus, à rivaliser à coup de réparties cinglantes censées exprimer une mutuelle détestation, abondent en remarques dans lesquelles Miss Fitzgerald affirme sa supériorité (« *I'm smarter than you. I'm faster.* » « *You are too short for me, you are too nearsighted for me, you are too old for me.* »). Sans cesse elle met en doute la virilité, sinon l'humanité de CW Briggs. A la première scène qui les confronte, elle s'adresse à lui en ces termes : « *Would you like to go out and try to come back in like a human being ?* », pour reprendre ensuite, « *If you were a man, you would be hiding under your desk* », et, juste après, « *you'll end up singing castrati in a glee club* ». Elle adopte d'ailleurs des comportements supposés virils, consommant force cigarettes et tequila dès le matin. C'est CW Briggs que l'on voit se préparer à dîner, alors que nous ne serons jamais admis dans une quelconque cuisine dans son appartement à elle, et sans vouloir offenser la belle et talentueuse actrice qu'est Helen Hunt, on croit dans plusieurs plans déceler une ombre de moustache sur son visage, à la faveur de l'éclairage en clair-obscur de ce film presque entièrement tourné en intérieurs. Ce renversement des rôles qui devrait normalement renforcer le contraste entre les deux personnages n'y parvient pas vraiment, car il est compensé par un mouvement inverse de parallélisme. Chacun à son tour va porter le même type de jugement sur l'autre. Lui : « *There's something about that broad that I don't trust. She's got an evil streak.* » Elle : « *There's something about him I don't trust. Office wisecracks and double-meaning jokes—I mean, who is he?* » On le sait, ces couples de comédie ne s'affrontent ainsi que pour lutter contre une attirance réciproque. L'hypnose servira de catalyseur à des sentiments qui n'osent se dire, et de révélateur de la personnalité profonde de chacun, car la vraie problématique du film, c'est bien la question de la conformité ou non à son « personnage ». Personne n'arrive à comprendre la réussite de CW Briggs, tant ce dernier présente une image d'inefficacité totale (« *CW ? He cracked a lot of cases. Except I don't see how—he's such a drone.* » ; « *This shallow skirt-chasing egomaniac who's probably more lucky than good.* ») Lui-même nous confie ses secrets : adopter un profil bas de manière à ce que l'on vous sous-estime, et faire preuve d'empathie envers son « gibier »⁶². Polgar, le magicien maléfique, va réussir par le biais de l'hypnose à rapprocher ces deux êtres, mais ce ne sera encore qu'une répétition, une

⁶² «You know, you've got a touch of the louse in you. You would have made a hell of a thief, you know that.»
 «Hey, it takes one to catch one.»

parodie de lune de miel exécutée devant l'auditoire de la boîte de nuit, pour amuser la galerie de manière assez grossière. Visuellement, le spectacle de leur hébétude est d'ailleurs pénible, et la ficelle de l'hypnose faisant ressortir la nature profonde des êtres paraît trop grosse pour véritablement satisfaire aux critères d'habitude plus subtils de la comédie allénienne. N'oublions pas toutefois qu'à maintes reprises s'exprime dans les films d'Allen un goût pour des amusements populaires que l'on qualifie parfois de mauvais, cassant l'image du cinéaste intellectuel, qui n'aime rien tant qu'évoquer les débuts modestes du cinéma aux Etats-Unis, cet art forain à la réputation funeste auprès des élites. *The Curse of the Jade Scorpion* reprend après *Small Time Crooks* ces aspects volontiers miteux que l'on trouvait déjà dans *Broadway Danny Rose* et surtout dans *Take the Money and Run*. Sous la vulgarité de la vie de ces employés de bureau américains et de ces histoires mesquines d'adultère affleure par instants quelque chose d'authentique que fait ressortir le bon magicien, George et ses tours de cartes, qui déprogramme les deux victimes de Polgar et qui donne la clé de ce qui finalement les rapproche : l'hypnotiseur le plus fort du monde ne fera jamais agir quiconque contre sa nature. Ces deux là s'attirent donc, et ces deux là sont des voleurs dans l'âme.

Nous avons déjà évoqué au fil de la filmographie ces moments où affleure l'authentique sous le clinquant de music-hall : ils sont rares dans ce « petit » film, mais deux plans vont rapprocher les deux antagonistes, et apparier ces contraires. Chacun à son tour va s'endormir sous l'œil de l'autre, désarmé. Ce moment hors hypnose où chacun rend les armes justifie le plan final qui les montre s'éloignant à la manière de Charlot et de « La Gamine » à la fin de *Modern Times*, sans toutefois lever le sentiment d'artificialité que dégage ce couple improbable et la manière dont il s'est constitué. On perçoit cependant une grâce furtive et délicate à l'instant où « Betty Ann » bascule lentement par-dessus le dossier du canapé pour sombrer dans un profond sommeil, veillée par WC Briggs, le mouvement d'abandon contredisant la raideur qu'elle arbore d'ordinaire. Cet état de faiblesse induit par la nouvelle de la « trahison » de son amant et supérieur hiérarchique lui ayant annoncé qu'il était incapable de quitter sa femme, et par un excès de boisson⁶³, suit de très près une tentative de suicide qu'interrompt CW Briggs. Faute de grand saut, ce moment central du film lui offre une « petite mort » sur canapé. Si nous pouvons parler ici d'affleurement de l'authentique, c'est sans doute grâce à la proximité de la mort et du danger, très rare dans cette comédie légère : un peu plus loin dans le film, c'est Miss Fitzgerald qui accueillera WC Briggs évadé pour quelques heures de sommeil sur ce même canapé, cédant obscurément à son fantasme

⁶³ On pense à Tracy Lord, l'héroïne de *The Philadelphia Story*, que l'ivresse humanise.

du cambrioleur romantique dont elle va pendant ce temps partager le destin criminel. Ce croisement entre veille et abandon, stratégiquement situé au « beau » milieu du film, rare moment « vrai » de séduction entre les deux personnages, reflète également notre investissement de spectateurs à la croisée entre contemplation distante et croyance, et ce moment où nous nous abandonnons au film parvenant à rejoindre nos phantasmes.

De tels moments sont rares dans un film qui, en dépit de la qualité de l'interprétation et de l'image, n'a guère séduit. Le haut risque d'absence totale d'implication du spectateur dans ce qui se joue là y est peut être pour quelque chose : le spectacle est brillant, ces gens sur l'écran s'amuse, mais quel est l'enjeu ? Nous avons envie de répondre, comme CW Briggs au magicien, que nous sommes de mauvais sujets pour l'hypnose, et qu'avec nous, « cela ne marche pas », tant ce qui se passe là nous semble la plupart du temps purement décoratif. Le message paraît brouillé : s'agit-il de dénoncer les aspects hypnotiques du cinéma, ou au contraire de souligner que l'arbitraire et l'artifice constituent l'essence même de la relation amoureuse ? Un tel pessimisme méritait plus de fermeté dans le propos, alors que l'agressivité qui caractérisait les films précédents est ici étrangement absente : c'est comme si presque tout le film parlait sous hypnose. *Deconstructing Harry* exaspérait la dialectique public/privé jusqu'à atteindre une crudité et une violence inouïes chez Allen, et même *Small Time Crooks* ne manquait pas à ce point d'enjeu puisque, rendant hommage à la culture populaire dans laquelle l'auteur lui-même a grandi, il revendiquait un mauvais goût chaleureux et cassait l'image du névrosé de l'Upper East Side. Mais ici, au-delà du plaisir que l'on peut prendre à des aspects décoratifs⁶⁴, on souhaiterait plus de noirceur, pour plus de vie. Paradoxalement, en évacuant presque complètement ce que le film noir a de funèbre, et ce que la comédie romantique comme la comédie *screwball* recèlent de vraie violence dans leur description des rapports hommes/femmes, Allen stérilise son film dont on n'admire plus que la joliesse. L'artificialité revendiquée frôle le superflu, la vacuité, ou plutôt le sentiment de la vanité de l'entreprise.

Et pourtant, cette glissade vers l'insignifiance, cette atténuation que l'on ne peut s'empêcher de lire comme une progression vers une fin de l'oeuvre peut aussi émouvoir, tant elle est en adéquation avec le pessimisme qu'a toujours professé l'auteur : ce couple improbable que l'on regarde s'éloigner, tout ce mal assorti qui s'assemble quand même, continue de refléter, même en mineur, le « tant bien que mal » de nos existences. Et si l'on regardait ces derniers films comme des vanités ?

⁶⁴ Ah, les scènes où Woody Allen hypnotisé cambriole au son de *In a Persian Market*, déjà utilisé pour la scène de magie de *Oedipus Wrecks* !

Am I still in the movie?

Hollywood Ending : le seul titre du troisième film de ce deuxième groupe remettant en jeu le personnage allénien comme personnage principal induit une atmosphère de fin de partie. Il fait certes référence à la « fin heureuse » de cette comédie du remariage qui voit la réconciliation du protagoniste et de son ex épouse. Mais dans la mesure où cette fois-ci Woody Allen retrouve un personnage de réalisateur, on peut aussi le lire comme l'annonce explicite d'un crépuscule. Quelque chose nommé « Hollywood » s'achemine vers sa fin, toute la question étant de savoir ce que c'est, ici, que « Hollywood ». Si cela désigne de manière très générale la production américaine de films, on peut interpréter ce titre dans le sens d'un aveu d'abandon du devant de la scène par le personnage allénien : Woody Allen renoncerait à jouer le rôle du « héros » dans ses films. On peut même penser à un effacement au *box-office*, les films ne suscitant plus de réel engouement du public, même en Europe⁶⁵. Pourtant, ces interprétations, sans être fausses, ne satisfont qu'à demi l'analyste pour qui Woody Allen se définit en partie comme l'antithèse du réalisateur hollywoodien, avec pour image celle d'un cinéaste indépendant ancré à l'est des Etats-Unis, et parfois même plus européen qu'américain. En d'autres termes, si le titre annonce une fin pour Hollywood, il n'est pas certain que le réalisateur participe du mouvement. Le film qui montre les démêlés d'un cinéaste new-yorkais, ex gloire du septième art, avec un producteur californien lui offrant une occasion de revenir au premier plan, condamne par le biais de la satire la marchandisation de la création et démontre qu'il est impossible de concilier une conception purement mercantile du cinéma et la production artistique. La chanson du générique fait entendre une voix prenant congé et annonçant « *I'm going Hollywood* », et le film, à la suite des deux précédents, se présente comme une comédie plus légère que *Deconstructing Harry* ou *Celebrity*. S'agirait-il de traiter de la tentation d'un cinéma plus commercial ? Le réalisateur diégétique pactisant avec le diable est frappé de cécité et élabore un produit invisible. Le spectateur ne parvient pas à reconstruire un tout cohérent à partir des bribes qui lui sont communiquées, il n'en voit guère plus que le réalisateur lui-même. Etrangement, le film renvoie dos à dos art et commerce, puisque la satire vise aussi bien les conceptions mercantiles du cinéma que les créateurs condamnés à l'invisibilité par leur refus de tout compromis, tout en s'achevant sur une réconciliation entre le réalisateur et son ex épouse. Cette dernière, exaspérée par sa posture d'artiste maudit, l'avait, jadis, trahi pour Hollywood en devenant la maîtresse d'un

⁶⁵ "Allen's box office is so dead in the UK that he cannot find a distributor for his films." FITZGERALD, p. 92.

patron de grand studio avec lequel elle se fiance au début du film⁶⁶. Alors, fin heureuse, ou fin tout court ? La première interprétation ne pouvant se faire que dans une perspective ironique, étant donné le pessimisme foncier de l'auteur, le film pourrait bien se lire comme un aveu d'impuissance, une perte de foi dans la capacité à ouvrir des voies nouvelles et à offrir autre chose qu'un constat négatif. Toutefois, le film n'a rien d'un naufrage : Ellie est séduite à nouveau. Mais le spectateur l'est-il, et par cet avatar du personnage allénien et par le film ?

En tout état de cause, le film associe clairement les relations entre Val (Woody Allen) et son ex épouse Ellie⁶⁷, et le succès des films et de leur auteur : « *Everything was fine with you until I started losing my audience.* » Si au début du film ils sont très éloignés l'un de l'autre, ne serait-ce que géographiquement, l'un à New York, l'autre en Californie, c'est bel et bien le désir d'Ellie de voir Val diriger *The City That Never Sleeps* qui lance l'action. Les stratégies plus ou moins conscientes des personnages en vue d'établir, préserver ou rétablir un lien affectif que ce soit entre homme et femme ou entre père et fils, constituent la trame du film qui alterne éloignements et rapprochements et qui s'achève sur une réconciliation aussi générale que miraculeuse. Le troisième film de ce groupe reprend la question de la séduction, et nous pouvons nous demander s'il apporte sinon des réponses, du moins des éclairages nouveaux aux différentes interrogations que l'on se pose quant à la capacité d'un auteur et de son personnage à provoquer encore l'adhésion du spectateur. Au-delà, le titre du film suggère que l'on touche à une fin : pouvons nous pour autant l'interpréter comme un adieu au personnage de comédie qu'a inventé et développé Woody Allen ?

Val Waxman : cet homme de cire est clairement modelé à l'image de son créateur, le déguisement de la personne en personnage passant par d'autres moyens que le costume ou le statut professionnel, social et culturel, contrairement aux deux films précédents. On retrouve les fortes coïncidences caractérisant certains avatars majeurs du personnage allénien, en particulier deux figures de réalisateurs, Sandy Bates dans *Stardust Memories* et Cliff Stern dans *Crimes and Misdemeanors*, ce qui, en dépit du ton léger qui caractérise ce film-ci, nous encourage à y trouver des enjeux plus profonds qu'il y paraît. Nous l'avons dit, il pose la question de la tension entre création artistique et cinéma commercial, et plus largement celle du compromis et de la réussite, comme le faisaient déjà les deux films précités. En termes de réussite sociale et de succès de leurs films, les trois réalisateurs occupent des positions bien différentes. Le premier, Sandy Bates, se remet en question et ose la noirceur alors qu'il

⁶⁶ Comme souvent chez Allen, l'importance de cette trahison est soulignée par une allusion au nazisme et à la Seconde Guerre Mondiale : « *He's a philistine and she's a Quisling. It's a... religious conflict.* »

⁶⁷ Une fois de plus, Allen se montre fidèle à la tradition de la comédie américaine, puisque c'est le prénom de l'héroïne de Frank Capra dans *It Happened One Night*.

connaît la gloire grâce à la production d'œuvres au goût du public, mais accepte quand même d'achever son film sur un baiser de fin... « Hollywood Ending » ? Le deuxième s'interdit tout compromis, se condamnant à l'échec tant artistique que sentimental puisque l'élue de son cœur lui préfère son exacte antithèse. A l'homme de sable (Sandy), insaisissable, inclassable, ambigu, se risquant à provoquer l'antipathie, hanté, au bord de la psychose qu'évoque son patronyme⁶⁸, dont les doutes parviennent toutefois à porter à l'écran une œuvre controversée mais dense, marquante et source de satisfaction paradoxale, succède l'homme falaise (Cliff) que sa sévérité (Stern) minérale rend incapable de la moindre perméabilité, et que son inaptitude foncière au compromis condamne à être inaudible et invisible tant il décourage les meilleures volontés. Le rapprochement entre ces deux figures de réalisateurs tendrait à faire pencher la balance du côté du compromis, puisque Sandy Bates produit un film applaudi et continue d'entretenir des liens avec « ses femmes », qu'il s'agisse de compagnes, de personnages féminins ou d'actrices les incarnant, quand Cliff Stern en est réduit au silence artistique et à la solitude. « L'homme de cire », quant à lui, entre dans le film en associant des traits caractéristiques de Sandy et de Cliff. A l'instar du premier et contrairement au second, il a connu le succès auprès du public comme auprès des femmes (il en a épousé deux, a eu un fils de la première), mais contrairement à Sandy, il n'a pas choisi la voix du compromis au moment de la crise. Il s'est au contraire raidi dans sa posture de créateur intransigeant⁶⁹, et se retrouve aussi isolé que Cliff. Il n'apparaît physiquement dans le film qu'à la deuxième scène, après une présentation oblique dans la première, où il est le sujet d'une conversation entre différentes instances productrices du « film dans le film », *The City That Never Sleeps*, qui rappellent les voix et les silhouettes commentant le dernier projet de Sandy Bates au début de *Stardust Memories*. Lorsqu'Ellie suggère qu'il serait le réalisateur idéal, on se récrie de concert : « *He's a raving, incompetent psychotic. (...) They should lock him up and throw away the key. And please, don't take that the wrong way.* » La séquence d'introduction joue pleinement son rôle de présentation du nouvel avatar, avec des condamnations quasiment unanimes et le plaidoyer de celle qu'il avait su séduire et qui demande qu'on lui laisse une dernière chance, arguant de son amour du cinéma, et de son talent naturel : « *But Val cares about movies and he was born to do this material.* » La scène suivante propulse brusquement ce personnage aux abois à l'écran, après un dernier renseignement sur la précarité extrême de sa situation : « *I'm told he's in no position to be fussy.* »

⁶⁸ Pourrait-il être le petit frère du Norman Bates de Hitchcock, le « héros » de *Psycho* ?

⁶⁹ «His pictures were ten years ago. Then he became an 'artiste'.»

C'est bien le cas, puisque le plan suivant nous transporte en plein blizzard pour une séquence de conversation téléphonique qui offre au personnage l'occasion de proposer à nouveau aux spectateurs de le suivre dans un film qui ne doit pas manquer d'importance puisque le protagoniste y fait le même métier que l'auteur. On saisit d'entrée de jeu que la *persona* allénienne est fidèle à elle-même, le ton est à la fois geignard et vindicatif, et une fois de plus le ciel tombe sur la tête du *schlemiehl* que l'adversité réduit à tourner dans le Grand Nord un film publicitaire pour un déodorant. Ce nouvel avatar ne craint pas de revêtir quelques oripeaux chaplinesques dignes de *The Gold Rush*, jouant sur le décalage et l'incongruité dans cette scène comme dans la scène de son retour où il rapportera des fourrures marchandées auprès d'un trappeur (« *I traded pelts* »). La référence à Chaplin place clairement le film dans le domaine de la comédie et annonce la part non négligeable qu'occupera le comique physique et visuel (!) dans les scènes où Val aveugle tâche d'évoluer dans le décor en dissimulant son handicap. Le personnage reprend donc les masques sérieux de Sandy Bates et de Cliff Stern, mais pour en donner une version dérisoire : impossible de ressentir autre chose que de l'amusement⁷⁰ à propos de cette figure qui va pourtant être frappée du pire mal qui soit pour un réalisateur, et qui est déjà en bien piteuse posture. « *You know, one day you look up and realize that laughs are not enough,* » déclare Ellie à la scène suivante, lorsqu'elle revient sur les raisons de sa rupture avec Val, offrant une explication de l'échec de leur couple contredisant celle avancée pour l'échec de la carrière de Val, puisqu'il semblerait bien que ce soit ses tentatives de faire un cinéma plus profond et sérieux qui lui ont été reprochées. Le rire que pouvaient déclencher Sandy ou Cliff résultait de la satire visant aussi bien leur posture d'artistes tourmentés et leur aveuglement (déjà !) que les exigences des milieux de la production et de la réception de leurs films, mais le ton grinçant et la misanthropie dominante donnaient au propos une noirceur et une agressivité absentes ici. La dépossession progressive d'un personnage de plus en plus dérisoire se marque par une atténuation et une dévalorisation des éléments constitutifs de la *persona*. On retrouve un grand nombre de traits caractéristiques de personnages antérieurs, mais affaiblis. Ainsi, la deuxième séquence fait découvrir un « Woody Allen au Canada » qui peut rappeler les déplacements dans l'espace ou dans le temps des premiers films, mais dont l'immobilité et la frontalité évoque davantage Alvy Singer au début de *Annie Hall*. La farce n'est pas ici aussi physique que dans *Love and Death*, et loin d'interpeller directement le spectateur, les premières paroles de Val sont pour sa compagne du moment. En d'autres termes, la scène

⁷⁰ Ou de l'exaspération pour ceux qui se sont définitivement lassés du personnage.

n'est ni spécialement drôle hormis son incongruité, ni prenante, car rien n'est fait pour susciter une quelconque sympathie pour ce personnage déplacé et dépassé pour lequel on éprouve au mieux une espèce de pitié amusée. En comparaison, les vicissitudes de Charlot au Klondike étaient d'autant plus hilarantes que le froid, la faim, et le danger de mort avaient une tout autre prégnance. Ici tout est sous le signe du dérisoire et on n'y croit à aucun moment. La crainte du personnage, c'est de périr sous la dent d'un élan (« *Are mooses carnivorous ?* »), et le jeu des plans alternés mettant en images la communication téléphonique le réinstalle dans son appartement douillet d'intellectuel new-yorkais. Décidément, Woody Allen fait partir son personnage avec un lourd handicap : arriverons-nous à éprouver autre chose qu'un amusement poli ? A l'autre bout du fil, le personnage de Lori témoigne également de cet affaiblissement : sa grande jeunesse peut bien rappeler Tracy dans *Manhattan*, sa vulgarité Linda dans *Mighty Aphrodite* ou ses exécrables prestations dramatiques Olive dans *Bullets Over Broadway*, Lori existe à peine. D'ailleurs, elle disparaît du récit pendant la majeure partie du film, à tel point que lorsqu'elle réapparaît de nombreux spectateurs réagiront certainement comme Ellie : « *I forgot she existed.* » La liaison avec Lori n'est en aucun cas un enjeu du film, dans lequel le personnage allénien, autre affaiblissement, renonce à la sexualité explicite que représente cette *bimbo* décolletée. Sa seule fonction pourrait bien être dramatique, puisque pour se débarrasser d'elle Val va précipiter la réconciliation avec Ellie en l'annonçant avant qu'elle ne soit effective, ce qui ne va guère troubler Lorie tant qu'elle « reste dans le film »⁷¹. N'est-ce pas là, effectivement, la seule ambition de tout personnage qui se respecte ? Finalement, Lorie n'est pas si superflue que cela, puisque cette innocente formule ce qui finalement importe à tout personnage, et donc à « Woody Allen » lui-même, soit continuer d'exister dans des films en dépit de l'inéluctable usure de la routine.

Pour clore ce cycle de trois films, Woody Allen ne craint pas de s'inscrire dans la tradition typiquement américaine de la « comédie de remariage » : l'idylle avec le spectateur va-t-elle reprendre aussi bien qu'entre Ellie et Val ? Nous venons de le voir, le personnage au début du film n'est que l'ombre de ce qu'il a pu être, et le film va aller très loin dans son amoindrissement. La proposition de départ, soit donner une dernière chance à un « *has been* », paraît bien futile et arbitraire. Qui irait confier la réalisation d'un film au funeste individu évoqué dans la première scène, en dépit de son passé et du lien qui l'unit, à l'instar

⁷¹ « You can't stay here, because Ellie and I have gotten back together. » / « Am I still in the movie? OK, I'm fine with personal rejection... »

de l'auteur, à la ville qui est au cœur même du projet⁷² ? A deux ou trois reprises toutefois, une explication des plus matérialistes est donnée : Val Waxman, aux abois, n'est pas cher, et dans son cas, se montrer difficile relèverait du suicide. Au début du film, il n'est quasiment plus rien, ayant été débarqué de son invraisemblable tournage dans le Grand Nord. La proposition inespérée du grand studio californien, via Ellie, le sauve in extremis de l'anéantissement⁷³, sans pour autant lui offrir de possibilité de renouvellement puisque, comme il l'avouera lui-même beaucoup plus tard à son analyste, il s'agit de tourner un *remake* d'un film de gangster des années quarante. La cécité va rendre un tel retour impossible.

Dès lors, si nous regardons le film en termes de perte et de gain, son issue paraît des plus ambiguës. Comment, à terme, « s'en sort » le personnage ? La fin semble à première vue tenir la promesse du titre : les anciens époux réconciliés s'embarquent pour cette Cythère allénienne qu'est Paris, et même le film trouve son public, les Français qui lui font un triomphe (« *Here I'm a bum but there I'm a genius. Thank God the French exist!* »). Cette fin heureuse pousse à son paroxysme le motif du triomphe paradoxal et hautement improbable tant elle accumule les miracles. Val va jusqu'à renouer avec un fils qui pourtant affirme haut et fort leur irréductible différence et son renoncement à une quelconque filiation, puisqu'en *punk* pur et dur il refuse tout passé (le fils de « l'homme de cire », devenu sac poubelle, s'est lui-même nommé « *Scumbag X* ») et tout avenir⁷⁴. L'aveu d'amour paternel « malgré tout » (« *I love you, Scumbag.* ») déclenchera l'ultime miracle, soit la guérison de l'aveugle, où Allen renoue étonnamment avec la tradition du mélodrame hollywoodien, dans la lignée de *Magnificent Obsession*⁷⁵, « grand mélo où la foi délivre de toutes les cécités »⁷⁶. Mais nous sommes chez Allen et pas chez Sirk, et bien sûr, ce dont Val peut se repaître, une fois sa vue recouvrée, c'est de la beauté et de sa ville et de sa femme, puisque le miracle a lieu alors qu'il se promène à Central Park avec cette dernière. A l'arrière plan, la ligne de crête des gratte-ciels éclairés par la lumière dorée du couchant rutil contre le bleu du ciel au dessus du vert des frondaisons dans un contraste de chromo digne des mélos les plus flamboyants. L'artificialité revendiquée, au-delà du contrepoint ironique s'amusant des invraisemblables dénouements hollywoodiens, montre qu'une fois encore Allen avance en funambule entre un

⁷² Dans la scène où Val se rend chez son agent qui lui propose le film comme taillé sur mesure pour lui (« *It has, you know, a really good Manhattan feel to it.* »), il passe devant l'affiche d'un film ayant pour titre *Manhattan Moods*.

⁷³ Le souhait d'Ellie va lui redonner un désir de cinéma, alors que Lori le condamnait à la rumination stérile : « *You're going to sit around the apartment, talking about the good old days.* »

⁷⁴ Pour la représentation de la paternité dans les films de Woody Allen, voir page 120sqq.

⁷⁵ Douglas Sirk, *Magnificent Obsession / Le Secret magnifique*, Universal, 1954.

⁷⁶ Guillemette Olivier-Odicino, *Télérama* n° 2894, 29 juin 2005, p. 99.

scepticisme et un pessimisme à la limite du cynisme, et l'acceptation d'un bonheur fragile mais possible. On a souvent reproché à Allen sa vision édulcorée d'un Manhattan sans crasse ni délinquance ; notre position sera que cette indéniable idéalisation permet paradoxalement l'expression de la croyance sincère dans ce qu'Allen englobe sous le terme de « magie ». La guérison de Val prête à sourire tant elle relève de la convention hollywoodienne, et pourtant on peut y voir (pardon de la facilité !) de la sincérité sous l'apparence. Il nous semble que Central Park, lieu privilégié des promenades sentimentales comme des aveux⁷⁷, constitue le décor qui se prête le mieux à ce passage fugace de l'émotion au cœur de l'artifice. Ainsi en est-il de la promenade en calèche de *Manhattan* : quoi de plus rebattu ? Et pourtant, au sein du cliché sentimental à bon marché se glisse l'aveu d'un sentiment pudique et sincère :

EXTERIOR. CENTRAL PARK—NIGHT.

A horse-drawn carriage ambles down a tree-lined park path. Ike's and Tracy's voices are heard over some romantic background music and the sounds of the horse's hooves against the cobblestones.

IKE'S VOICE-OVER This is so corny. I—you know, I can't believe this. Is this what you wanted to do? Is-is this your one wish?

TRACY'S VOICE-OVER (*Chuckling*) I don't think it's corny. I think it's fun, I really do.

IKE'S VOICE-OVER Well, it is fun. But, I mean, I did this when I was a kid, you know, uh...

TRACY'S VOICE-OVER Yeah, well, I've never done it. I think it's great.

IKE'S VOICE-OVER Hm. (*Tracy laughs happily*) Geez, on my prom night, I went around this park five times, six times. (*Tracy laughs again*) If I had—if I had been with a girl, this would've been a-an incredible experience.

Tracy continues to laugh as the camera moves closer to the carriage where the couple is sitting, their arms around each other, in the back seat. They kiss.

TRACY (*Breaking away from the kiss*) Quit fighting it. You know you're crazy about me.

IKE (*Gesturing and pointing to the sky*) I am. You-you-you're... look, you're—you're God's answer to Job... you know. You would've ended all—all argument between them. I mean, H-H-He would've pointed to you and said, you know, "I do a lot of terrible things, but I can also make one of these," you know. (*Ike points to Tracy; she chuckles, then buries her head in his shoulder. He kisses her hand*) And then—then, Job would've said, "Eh, okay—well, you win."

*The camera pulls back and once again the horse-drawn carriage in its idyllic setting is seen on the screen. The romantic music continues to play...*⁷⁸

⁷⁷ La liste n'est pas exhaustive, mais on peut penser à Virgil Starkwell y rencontrant celle qui deviendra sa femme (*Take the Money and Run*), ou à la promenade qu'y fait Gabe Roth avec la jeune étudiante qui l'attire (*Husbands and Wives*). Ce n'est pas forcément le lieu du bonheur : Lee et Robin s'y séparent dans *Celebrity*, pourtant dans un des ces kiosques dont on voit une réplique dans la scène de la danse unissant Fred Astaire et Cyd Charisse dans *The Band Wagon*, qui pour nous constitue la matrice de la scène de *Manhattan* citée ci-dessus. L'artificialité du *musical* s'associant aux contraintes physiques de la danse, si aérienne soit-elle, laisse sourdre un sentiment de sincérité au cœur de cet univers de carton-pâte. (Vincente Minnelli, *The Band Wagon / Tous en scène*, MGM, 1953)

⁷⁸ ALLEN, 1983, p. 227.

Val Waxman, dernière apparition du héros allénien avant son retour en 2006 dans *Scoop*, ne déroge pas au pessimisme et à la misanthropie de ses prédécesseurs : son intransigeance le bannit des plateaux et, frappé de cécité, il réalise un monument d'incohérence et d'incommunicabilité⁷⁹ lorsqu'il accepte la dernière perche que lui tend Hollywood. Dès lors, le dénouement miraculeux devient extrêmement difficile à accepter, mettant la croyance du spectateur à rude épreuve. Passe encore sur le retour de la vue après la réconciliation avec le fils : l'explication psychanalytique du film dans le film racontant l'histoire d'un fils sommé de tuer son père rendant aveugle son réalisateur qui n'a pas vu son propre fils depuis que celui-ci aurait tenté de le tuer est passablement maladroite et lourde, mais demeure vraisemblable. En revanche la reconquête d'Ellie, et plus encore celle d'un éventuel public via ces inconditionnels de Français tiennent d'un *deus ex machina* rappelant la fin de *Mighty Aphrodite*, et l'on peut craindre que beaucoup de spectateurs n'y adhèrent pas, lassés qu'ils sont de retrouver les mêmes vieilles techniques de séduction : ainsi Val va-t-il attendrir Ellie en évoquant le passé. Il leur reste Paris, vers lequel ils s'apprêtent à s'envoler à la dernière scène du film, un cliché romantique aussi dérisoire que le béret dont s'affuble Val pour l'occasion, un Paris aussi fabriqué que la liaison entre Joe et Von dans *Everyone Says I Love You* ou que les décors de carton-pâte de *Gigi*⁸⁰ ou de *An American In Paris*⁸¹, Paris tel que Hollywood le rêve. Quant au spectateur, il lui reste la comédie.

Le personnage de Val, à l'instar des avatars alléniens le précédant directement, inspire davantage le rire que les deux autres rôles de cinéastes, Sandy Bates et Cliff Stern. La cécité lui permet en particulier de renouer avec la pantomime dans des scènes burlesques : ainsi celle de la chute subtilement traitée en « *throwaway* », c'est-à-dire à l'arrière plan. Tandis qu'au premier plan Ellie de retour de Californie et ignorante du malheur frappant Val bavarde avec Andrea, la journaliste à l'affût de révélations croustillantes, au second plan un corps choit lourdement du premier étage du plateau. Le spectateur lit immédiatement la situation (« C'est Val qui, aveugle, a franchi le bord de l'échafaudage »), et regrette à posteriori de ne pas avoir été assez vigilant, de ne pas avoir assez bien vu ce qui se passait à l'écran, partageant un tant soit peu l'aveuglement du personnage. En dépit de son infirmité, il est difficile d'éprouver autre chose à l'égard de Val que de l'amusement : est-ce à dire qu'il est le relais d'une volonté de divertissement pur de la part de son auteur ? La cécité n'est jamais présentée comme

⁷⁹ Qui plus est, il doit passer par un interprète pour communiquer avec un chef opérateur chinois ne parlant pas un mot d'américain – ce qui était d'ailleurs le cas pour Allen et son chef opérateur Zhao Fei lors du tournage de *Sweet and Lowdown* et *Small Time Crooks*.

⁸⁰ Vincente Minnelli, *Gigi*, Arthur Freed, MGM, 1958.

⁸¹ Vincente Minnelli, *An American in Paris*, MGM, 1951.

devant inspirer de la compassion, mais bien comme une métaphore, et surtout comme une source de comique, un comique atténué si on compare les « scènes d'aveugle » avec la célèbre incursion de l'aveugle au drugstore qu'ose montrer WC Fields⁸². Le personnage allénien se retrouve provisoirement condamné à ne rien voir, ce qui a pour conséquence son indécision (on lui demande à plusieurs reprises de choisir entre deux objets ou deux couleurs), et sa guérison miraculeuse risque d'engendrer trop de doutes chez le spectateur pour que celui-ci adhère vraiment au personnage. Les personnages que Woody Allen incarne dans *Small Time Crooks* et *The Curse of the Jade Scorpio* témoignent d'une certaine variété sinon dans l'interprétation, du moins en ce qui concerne la personnalité et le milieu social de chacun, mais Val Waxman pourrait bien être vu comme une figure d'affaiblissement ou d'essoufflement. Après ce film, Woody Allen renoncera à tenir le rôle principal dans *Anything Else*, pour ensuite disparaître de l'écran dans *Melinda and Melinda* et *Match Point*. Nous sortons là de notre corpus mais le tout dernier film en date, *Scoop*, offre une variation intéressante du personnage allénien sous la forme d'un prestidigitateur dont l'armoire truquée va mettre en contact la protagoniste, une étudiante en journalisme, et un fantôme détenteur d'informations capitales. Après avoir eu recours plusieurs fois à des figures de magiciens plus ou moins doués, mais toujours étroitement liés aux développements de l'intrigue, Woody Allen retrouve les tours de magie du jeune Sandy Bates pour revêtir lui-même le déguisement de l'illusionniste, ce qui semble lui réussir, à en croire la critique de Danièle Heymann intitulée « Ce bon vieux Woody » :

On peut dire, « vieux », Woody Allen, tout gris, tout fragile. Il a manifestement renoncé à jouer les amoureux craintifs et les maris anxieux, il est devenu le papa, le parrain, le mentor de jolis et bons acteurs, il leur sert sur un plateau de beaux rôles charmeurs, et ce passage de témoin a quelque chose de touchant. Mais on est heureux qu'il habite ses films, car il a beau, lorsqu'il ne joue pas, confier ses mots (d'auteur) à d'autres, (...) ça n'est jamais aussi drôle, rapide, précis, que lorsque c'est lui, Woody, qui fait du Woody.⁸³

Val Waxman, semble-t-il, avait bien raison de remercier le ciel de l'existence des Français, et l'idylle se prolonge en dépit du vieillissement du personnage, cet affaiblissement venant même renforcer le sentiment de sympathie que d'aucuns continuent d'éprouver pour lui. En d'autres termes, on peut conclure à un effacement progressif du personnage, parallèle à son évolution des rôles d'amant à ceux de père puis de mentor l'amenant à renoncer progressivement à celui de partenaire sexuel. Rien d'étonnant à cela, comme semble naturelle

⁸² La scène de l'aveugle est intégrée à plusieurs films servant de « véhicules » à WC Fields, en particulier *It's a Gift* (Norman McLeod, Paramount, 1934).

⁸³ *Marianne*, 23 octobre – 3 novembre 2006, p. 85.

la constante admiration de certains critiques de ce côté-ci de l'Atlantique, témoignant de la capacité toujours renouvelée d'Allen à faire de ses faiblesses sa force :

...avec un sens inépuisable de l'autodérision, Woody Allen se ditribue aujourd'hui dans le rôle du vieux magicien ringard et cynique, qui répète les mêmes tours depuis des décennies, pour le plaisir toujours renouvelé des applaudissements.

(...) L'acteur-cinéaste, qui fut très tard dragueur, et même tombeur à l'écran, chaperonne aujourd'hui sans la moindre équivoque sexuelle sa nouvelle star, pourtant explosive. Vieil ange gardien gaffeur, vachard, pénible, le magicien en bout de course se fait un sang d'encre pour sa journaliste en herbe. Il tient moins à sa propre vie qu'à celle de sa protégée. Un pied dans la paternité, un autre dans la tombe : *Scoop* donne l'impression émouvante de voir le personnage Woody tourner la page. Et donne envie de se replonger dans la filmographie entière, histoire de le voir parcourir tout son orbe, du trentenaire obsédé sexuel au papa poule sur le tard.⁸⁴

Les deux trilogies que nous venons de parcourir donnent raison au critique, de la frénésie décalée de Harry à la dépossession progressive des caractéristiques de l'amant au fil du second groupe de films. Très différent de *Hollywood Endings*, le dernier film de notre corpus, *Anything Else*, est pour nous celui qui illustre le mieux ce passage de relais, précédant *Celebrity* dans lequel le personnage allénien est carrément joué par un autre acteur. Il nous semble reconnaître dans *Anything Else* certains signes permettant d'interpréter ce film comme une conclusion à tout un pan de l'œuvre, tant, en particulier, on y trouve d'échos aux films les plus célèbres de l'auteur, dès la première séquence qui évoque explicitement le tout début de *Annie Hall*, puisque le dialogue est construit autour de deux blagues comme le monologue d'Alvy. Dialogue est d'ailleurs abusif, puisque le personnage interprété par Allen, Dobel, monopolise la parole.

It's nothing we haven't done before.⁸⁵

Premier exemple d'autoréférence, voire de redite, diront les détracteurs, le début du film respecte le canon allénien de l'incipit au point de prendre des allures de pastiche : la musique jazzy du générique en tout point conforme, et les premiers plans de Central Park, la splendeur des frondaisons, le panoramique vers la gauche et le dialogue qui démarre avant que son origine ne soit dans le champ, origine que tout le monde a reconnue une fois de plus à la voix, sont bien « du » Woody Allen. On nous sert tout ce que nous avons déjà dit aimer, c'est joli et subtil, et la présentation laisse présager la délicatesse des mets. Les paroles que

⁸⁴ Louis Guichard, « Woody papa poule », *Télérama*, 1^{er} novembre 2006, p. 47.

⁸⁵ C'est ce que murmure le protagoniste à son amante lors d'une ultime tentative pour renouer des relations sexuelles interrompues depuis de longs mois.

nous entendons sur la bande-son⁸⁶ suggèrent qu'il serait si facile d'aimer et d'analyser... qui au juste ? Le protagoniste dont nous allons bientôt faire la connaissance, et dont nous pouvons encore penser qu'il est incarné par Woody Allen, puisque c'est bien lui qui prend le premier la parole ? A moins qu'il ne s'agisse de son amante ? Ou bien de ce film qui se présente avec une telle fidélité au style de son auteur et où l'amateur entre avec tant de confort que l'on peut craindre la routine, voire la lassitude : « *You'd be so easy to love / So easy to analyse* » ? Va-t-on une fois de plus voir et entendre un héros allénien nous délivrer quelques perles de sa pensée, avec juste ce qu'il faut d'autodérision pour que nous lui pardonnions de se répéter ? C'est apparemment le cas, sinon qu'au lieu de s'adresser directement au public comme Alvy au début de *Annie Hall*, Dobel le bien nommé trouve un relais à son auditoire, un jeune homme muet pour le moment, assis sur le banc à côté de lui, à qui ce Socrate de night-club réserve la fine fleur de sa pensée :

You know, there's great wisdom in jokes, for... really, I think... There's an old joke about a prize fighter. He's in a ring, and he's getting killed, he's getting his brain filled out, and there's his mother in the audience and she's watching him getting beaten out in the ring and there's a priest next to her and she says, Father, Father, pray for him. And the priest says, I will pray for him, but you know, if he could punch it would help. There's more insight in that joke to what I call the Giant So What? than in most book on philosophy.

CUT. Dobel, still sitting on the bench, addresses the same man who now stands facing him.

Women... Camus said that women are all that we'll ever get to know of paradise on earth. Now in your case folk, there is a seminal joke that Henry Youngman used to tell that I think is perfect, I mean it sums it in perfectly as far as you go. Guy comes to his doctor's office, he says, "Doc, doc, it hurts when I do this." *Dobel raises his right hand and twirls it around.* The doctor says, "Don't do it." Think about that. *Dobel points his finger at the other man, stands up and leaves. CUT.*

Si la remarque sur les femmes évoque, en plus gracieux, les propos que Harry tient à son jeune fils dans *Deconstructing Harry*, la seconde blague rappelle celle qui clôt *Annie Hall*⁸⁷, en plus elliptique puisque le patient ne se récrie pas que son tic lui est indispensable. La blague est en quelque sorte ouverte et Dobel joint le geste à la parole pour convoquer son interlocuteur, le sommant de prendre le relais, ce dont ce dernier s'acquitte dès le plan suivant où il se présente face à la caméra, devant un fond neutre, s'adressant à un public invisible exactement de la même manière qu'Alvy au début de *Annie Hall* :

That's David Dobel and I'm Jerry Falk. We met up at the office of some sort of so-called intellectual comedians' agent. We were both fledgling comedy writers who wanted to break in the business by writing night-club routines for comics.

The difference was I was 21 and he was 60.

⁸⁶ 'Easy to Love', paroles et musique de Cole Porter, interprétées ici par Billy Holiday.

⁸⁷ « *I need the eggs.* »

Retour aux origines de la comédie allénienne, cet improbable duo de débutants marche dans les pas de l'auteur, la différence d'âge en plus. Si dans *Celebrity*, le réalisateur mettait en scène un alter ego quadragénaire, son âge à l'époque de *Annie Hall*, un dispositif subtil de dédoublement opère ici comme un véritable bain de jouvence, avec un protagoniste qui se présente comme l'image même du héros juvénile. S'il assume d'entrée de jeu le rôle du narrateur à la première personne, il cède le pas à son mentor dans l'ordre des présentations, pour ensuite ne faire plus qu'un, par le biais de la première personne du pluriel, avec celui que son nom désigne clairement comme son *doppelgänger*. Jerry se présente comme un parfait débutant que caractérisent son âge tendre et son physique lisse de jeune premier. Le choix de l'acteur Jason Biggs n'est à cet égard pas innocent, puisqu'il est surtout connu pour avoir été la vedette du film *American Pie*, film pour *teenagers* mettant en scène des adolescents essentiellement préoccupés par la perte de leur pucelage⁸⁸, de même que l'actrice incarnant son amante, Christina Ricci, a été remarquée dans ces classiques pour « grands enfants » que sont *The Adams Family*⁸⁹ et *Sleepy Hollow*⁹⁰. On peut considérer le film comme une tentative de rajeunissement du cinéma d'Allen cherchant à toucher un nouveau public, dont on sait qu'il constitue le gros des troupes de ceux qui fréquentent encore les salles obscures aux Etats-Unis. Pour ce faire, on choisit dans le rôle du protagoniste un acteur susceptible d'éveiller un sentiment d'identification parmi les adolescents et les jeunes adultes, et l'on propose une comédie enlevée frôlant parfois le désinvolte⁹¹. Cette nouvelle tentative de séduction n'a guère convaincu, tant le rajeunissement s'apparente à un simple *lifting* de formules perçues désormais comme répétitives par bien des spectateurs. On peut douter du succès auprès des amateurs d'*American Pie* d'une comédie dans laquelle joue certes un acteur qu'ils ont apprécié ailleurs, mais dans le rôle classique d'un *schlemiehl* allénien, partageant son temps entre déambulations « philosophiques » dans Central Park avec son mentor, démêlés sentimentaux avec une maîtresse particulièrement névrosée et écriture contrariée du sempiternel roman, au son de romances interprétées par Billy Holiday ou Diana Krall. Le quinquagénaire craquera peut-être une fois encore, mais l'adolescent restera sur sa faim, à supposer qu'il se soit déplacé pour voir ce film.

Toutefois, l'analyser comme un produit visant simplement à séduire un nouveau public tourne encore plus court que le film qui, pour nous, ne manque pas de présenter des

⁸⁸ La jaquette du DVD met en avant l'argument en grosses lettres : « Avec la Star d'AMERICAN PIE. » (2004, StudioCanal Vidéo)

⁸⁹ Barry Sonnenfeld, Orion/Paramount, 1991.

⁹⁰ Tim Burton, Paramount *et al.*, 1999.

⁹¹ C'est ainsi que le personnage de la « belle-mère » s'incrutant chez le protagoniste est à peine esquissé, et se retrouve escamoté sans la moindre explication aux deux tiers du film.

aspects intéressants. Si l'acteur qui incarne le protagoniste vient tout droit de *American Pie*, il nous semble que c'est moins pour attirer ses fans que pour profiter de son *aura* de jeune premier, au sens propre du terme. Jerry est un débutant quasiment dénué de personnalité que caractérisent seulement ses relations avec un entourage dont il ne parvient pas à se détacher. Incapable d'autonomie, il rebondit sur la seconde blague racontée par Dobel en lui faisant part de son complexe dès leur première rencontre : « *I can't leave anybody. It's my main problem in analysis.* » Au début, il n'est qu'ébauche, et l'intérêt du film réside dans le fait qu'il présente un protagoniste susceptible d'évoluer, à l'instar de David dans *Bullets Over Broadway*, et que nous assistons à l'accès à l'autonomie d'un personnage. Les variations sur le mythe de Pygmalion sont une constante chez Woody Allen, de même que la mise en abyme du processus créatif, mais rarement il est allé aussi loin que dans ce film puisqu'il s'agit du développement d'un personnage qui aurait pu être lui et qui parvient à se construire grâce à un autre personnage que Woody Allen incarne lui-même et qui présente des caractéristiques aux antipodes de l'habituel *schlemiehl*.

Il est clair que le film s'organise tout entier autour du motif du passage de relais, avec pour images clés ces nombreux ponts de Central Park sous ou sur lesquels passent Jerry et Dobel tandis que le second distille sa discutable sagesse au bénéfice du premier. On voit aussi les deux personnages marcher dans la rue, l'image reprenant certains plans de *Annie Hall* où Alvy et son ami Rob, venus du fond du champ, progressent vers nous tandis que nous percevons distinctement leur conversation ou plutôt le monologue d'Alvy. On retrouve le même contraste dans les physiques, la silhouette élancée et bien découpée de Jerry rappelant celle de Rob (Tony Roberts) et accentuant le manque d'atouts apparents du personnage joué par Woody Allen. Le dialogue fait directement écho à celui de *Annie Hall*, puisque Dobel souffre de la même paranoïa que Alvy, et voit lui aussi des antisémites partout. On se rappelle en particulier le dialogue initial entre Alvy et Rob :

EXTERIOR. MANHATTAN. STREET—DAY.

ALVY I distinctly heard it. He muttered under his breath, "Jew."

ROB You're crazy!

ALVY No, I'm not. We were walking off the tennis court, and you know, he was there and me and his wife, and he looked at her and then they both looked at me, and under his breath he said, "Jew."

ROB Alvy, you're a total paranoid.

ALVY Wh— How am I a paran—? Well, I pick up on those kinds o' things. You know, I was having lunch with some guys from NBC, so I said... uh, "Did you eat yet or what?" and Tom Christie said, "No, didchoo?" Not, did you, didchoo eat? Jew? No, not did you eat, but jew eat? Jew. You get it? Jew eat ?⁹²

⁹² ALLEN, 1983, pp. 9-10.

Dans *Anything Else*, à la sortie du « Pips Comedy Club » où ils sont allés écouter le comique pour qui ils sont censés écrire des textes, Dobel va tenir à Jerry des propos voisins, mais son constant souci didactique vis-à-vis de ce dernier l'amène à généraliser la remarque anti-sémite qu'il a cru entendre, alors que Alvy ne la prend que pour lui⁹³ :

EXTERIOR. MANHATTAN. STREET—NIGHT.

DOBEL Did you pick up on what that guy said? There were three people who were coming in when we were leaving...

JERRY Oh err... the swarthy guy?

DOBEL Yes one was sort of a dark... and, and... with you know two guys and a girl...

JERRY Yeah... No, I don't know what they were—

DOBEL He looked at us and he said to the other guy, "Jews start all wars." Did you hear that, did you hear—

JERRY No!

DOBEL Yes, absolutely. He presumably said it to her or to the guy with him, I don't know, but it was really for our benefit. He said it loudly, "Jews start all wars!"

JERRY I don't know if ... It wasn't for my benefit, for I, I didn't hear anything, err... I know who you're talking about, I saw this trio, but I didn't hear any— I have pretty good hearing though, I don't know—

DOBEL Because you were obsessed with the physically prepossessing little waitresses who were running around. Let me tell you folk. We live in perilous times. You've got to be on the alert for these things. You don't want your life to wind up as black and white newsreels footage scored by a cello on a minor key. For God's sake!

La dernière remarque n'évoque-t-elle pas Alvy et son goût obsessionnel pour *Le chagrin et la pitié*? Ce n'est pas un hasard si *Anything Else* cite à plusieurs reprises *Annie Hall*, soit le film qui marque un tournant capital dans la constitution du personnage allénien. Dobel, nouvel avatar de la *persona* allénienne, entreprend de former un alter ego : dans cette perspective, s'il retient certaines caractéristiques antérieures telles que le pessimisme, la paranoïa ou la maladresse physique, il se pose trop en modèle pour être faible, gentil, geignard ou lâche. Le verbe, qu'il a acéré et péremptoire, est loin d'être sa seule arme. Spécialiste proclamé de la survie et de l'autodéfense, il va jusqu'à offrir un fusil à Jerry. La *persona* des monologues comiques ne manquait pas d'agressivité, et n'oublions pas le grand nombre de situations violentes dans lesquelles le personnage allénien se trouve impliqué dans les premiers films comiques : Virgil Starkwell a souvent l'arme au poing, Fielding Mellish rejoint la guérilla dans *Bananas* et même ce lâche de Boris Grouchenko se bat en duel au pistolet et tente d'assassiner Napoléon. Dobel retrouve leur agressivité et leur ton vindicatif plutôt que geignard, et l'on peut admirer qu'Allen campe ainsi un personnage de composition tout en

⁹³ Alvy est clairement la cible de la satire, comme le montrent ses efforts de dénégation lorsque Rob lui reproche sa paranoïa : « *I pick up on those kinds o' things.* » On remarque que Dobel reprend exactement la même formule.

passant le relais de ce que nous désignons sous l'appellation de « personnage allénien ». La capacité d'invention est toujours là, délicatement rehaussée par un sentiment de mélancolie lorsque Dobel quitte la scène à la fin du film sur une dernière pirouette nous rappelant que toutes ces créatures qui prennent vie devant nous ne sont que des personnages, qui nous ramènent cependant à notre éphémère condition. Une fois de plus sous un pont de Central Park, il avoue à Jerry qu'il vient de tuer un homme après une banale dispute avec la maréchaussée –là encore, on retrouve *Annie Hall* - et qu'il vaut mieux qu'il quitte la scène. La situation et le dialogue indiquent clairement que nous parvenons à un terme. Le personnage qu'incarne Allen se voit parachevé, le revoilà en cavale comme le jeune Virgil Starkwell et en délicatesse avec la loi comme tant d'autres avatars, mais ce rôle ultime le fait monter d'un cran dans la criminalité puisqu'il a été jusqu'à donner la mort. C'est par maladresse, il visait ailleurs (« *time has diminished my accuracy* »), et il signale qu'il est grand temps pour lui de prendre congé et de pouvoir enfin utiliser le « kit de survie » absurde (boussoles, cordes, comprimés désinfectants...) qu'il s'est constitué au fil des années. Effectivement, la survie du personnage paraît largement assurée, puisque nous voyons son élève et fils spirituel prendre enfin la décision de quitter New York dans la dernière séquence et évoquer Dobel dans le taxi qui le mène à l'aéroport :

I never knew if Dobel's story was true or just a piece of fiction to get me to go along. I don't know, I have never seen or heard from him again. For all I know he's fishing through the ice somewhere in the Yukon. I thought a lot about that strange, sad, improbable character and remembered very fondly our afternoons in Central Park.

*CUT.*⁹⁴

(...) The seminal story about Dobel is the old one-liner that even a clock that is broken and doesn't ring is right twice a day.

Puis les ultimes secondes du film sont consacrées entièrement à l'histoire de Jerry tournant la page de ses années de formation. Il aperçoit son ancienne compagne se promenant avec son nouvel amant, mais loin d'en éprouver de la rancœur, il ressent une forme de satisfaction à voir le récit si bien se boucler (l'amant est le médecin que Jerry avait fait venir pour la soigner quand elle s'était retrouvée quasi paralysée lors d'une dernière tentative de reconquête...) et à vivre une situation dont Dobel aurait apprécié toute l'ironie.

⁹⁴ Vient alors un plan montrant Dobel et Jerry déambulant dans Central Park, Jerry buvant les paroles de Dobel qui lui livre les plus belles perles de sa pensée : en d'autres termes, un concentré de caractéristiques alléniennes, puisqu'en contrepoint des images somptueuses de ce lieu magique entre tous on entend un chapelet de propos faisant alterner philosophie « pratique » et conseils incongrus.

Face à un inéluctable vieillissement, les forces de la création et de l'humour semblent bien fragiles, mais on ne peut nier la persistance d'un désir de cinéma de la part du cinéaste et de l'envie d'une part non négligeable du public de voir encore des « Woody Allen ». Chaque fois l'amateur s'interroge avec un petit pincement d'angoisse sur les capacités à se renouveler et, au-delà, à survivre de ce cinéma qui ne craint pas de montrer ses rides à travers les rôles qu'y joue son auteur. Fragile, mais endurant : si les triomphes d'Allen au cinéma sont désormais modestes, ils gardent toute leur saveur paradoxale et le cinéaste enchaîne sans lassitude des films dans lesquels il choisit de jouer ou non. Cette alternance qui nous paraît freiner la désaffection des spectateurs en entretenant chez eux le désir de voir Allen continuer « d'habiter ses films » fait désormais pencher la balance du côté des films dans lesquels il ne joue pas, mais elle n'est pas nouvelle. On peut assigner au vieillissement de l'acteur ses absences d'aujourd'hui, toutefois l'explication nous semble courte. Revenir, au fil de la filmographie, sur les absences d'autrefois nous permettra d'en envisager les raisons de manière plus approfondie en nous interrogeant sur « les Woody Allen sans Woody Allen ».

CHAPITRE CINQ

En l'absence de l'acteur

Les chapitres précédents nous ont permis de voir comment Woody Allen n'a eu de cesse de remettre en jeu son personnage, dans une tension constante entre permanence et versatilité, pour aborder aux rivages de films, sinon ultimes, du moins conclusifs, marqués par la répétition de formes plus anciennes et par un renouvellement parfois problématique. Constatant une évolution vers un effacement du personnage allénien original au fur et à mesure du vieillissement de l'acteur, nous en sommes venus à nous intéresser à ceux qui, sans être interprétés par l'acteur lui-même, peuvent être considérés comme des relais tant narratifs que thématiques, et plus largement, aux films réalisés par Allen dans lesquels il ne joue pas. Au début de notre étude, nous avons rappelé que la personnalité même d'Allen rendait problématique son apparition sur scène ou à l'écran, mais que cette difficulté participait d'une *persona* structurée par la tension entre timidité et ostentation, réticence et logorrhée. Le binoclard pleurnichard qui occupe le devant de la scène, tout entier sous-tendu par la dialectique entre le besoin de s'affirmer et l'angoisse paranoïde contenue dans la notion de *Geltungsbedürfnis*¹, doit trouver divers moyens de résoudre la contradiction. L'autodérision et plus largement l'ironie deviennent, dans cette perspective, des moyens d'expression comme de survie. Mais les moments de crise ne manqueront de survenir, nécessitant parfois un retour à la relative obscurité de l'écriture et de la réalisation. Très tôt, l'acteur va s'absenter, et le réalisateur proposer des films dans lesquels il ne joue pas. Nous commencerons par les plus anciens, afin de nous poser la question de la différence entre les films « avec » et les films « sans ».

Dès 1972, le recours au film à sketches avec *Everything You Always Wanted To Know About Sex* permettait à Woody Allen de travailler uniquement en coulisses pour trois sketches sur sept, le deuxième (« What is Sodomy ? » avec Gene Wilder dans le rôle du protagoniste), le quatrième (« Are Tranvestites Homosexuals ? » avec Lou Jacobi) et le cinquième (« What Are Sex Perverts ? »), courte parodie de jeu télévisé précédée d'un pastiche de film publicitaire. Le cas de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* est particulier, puisque le film est introduit par un premier sketch où la présence de Woody Allen est très forte ; il s'inscrit donc difficilement dans notre série. Cependant, le choix d'intégrer plusieurs

¹ Pour prouver sa valeur (*Geltung*), il faut (*dürfen*) s'exposer au regard et au jugement d'autrui en renonçant au splendide et nécessaire isolement du penseur et/ou de l'artiste, malgré la crainte que cela ne réduise cette valeur.

sketches dans lesquels il n'apparaît pas est riche d'enseignement sur les aspects spécifiques du cinéma d'Allen, à un tournant de sa carrière. En effet, pour la première fois, Woody Allen dispose d'un budget relativement important pour cette « adaptation » du grand succès d'édition du Docteur Reuben, le studio United Artists tablant sur l'effet d'appel du titre : « *Confident that this could be Allen's 'breakthrough' movie, catalpulting him out of the East Coast stand-up ghetto and into middle America, UA allocated it a \$2 million budget...* »². En d'autres termes, Woody Allen doit y faire la preuve de sa stature de réalisateur américain, sinon hollywoodien, et le défi n'est pas mince : l'ouvrage du Docteur Reuben s'avère peu cinématographique (on s'en serait douté) en dépit du sujet et d'un titre inoubliable, et plusieurs des « stars » pressenties déclinent l'offre de crainte de nuire à leur image³ : nous sommes en 1972, et Hollywood s'affranchit à peine du Code de Production de 1930. Le « film à sketches »⁴, en vogue dans les années cinquante mais déjà démodé, sauf en Italie⁵, apporte surtout une solution à ce qui, depuis *Take the Money and Run*, semble être le problème majeur de Woody Allen réalisateur, soit la construction d'un long métrage doté d'une structure dynamique. Jusque là, on lui a souvent reproché d'accumuler des gags brillants, mais par trop décousus, sans grand souci de la cohérence du récit. Un bon film comique ne consiste pas en une accumulation de gags, mais en un ensemble cohérent structuré et rythmé parvenant à trouver un équilibre entre tous ses éléments constitutifs, image, bande-son, dialogues, jeu des acteurs, montage... Woody Allen, conscient de sa difficulté à « tenir la distance » et de sa tendance à l'excès de gags, va profiter des formats plus restreints des sketches pour travailler la structure ainsi que le style de chacun de ces mini films qui sont pour la plupart des parodies, la nécessité de faire court l'obligeant à la brièveté, donc à la sélection des éléments essentiels à sa comédie. Ce format lui permet même de s'absenter temporairement et de se concentrer sur le seul travail du réalisateur pour certains sketches qui sont toutefois toujours perçus comme étant du Woody Allen, pour un certain nombre de raisons que nous allons voir ici. Le premier sketch du film (« *Do Aphrodisiacs Work ?* ») a pour protagoniste un bouffon médiéval joué par Woody Allen lui-même, qui fait une entrée en scène passablement piteuse en dépit de sa panoplie complète, collants, grelots et marotte, puisqu'il joue le rôle d'un fou

² BAXTER, p. 201.

³ « For an episode called 'Why do some Women Have Trouble Reaching an Orgasm' (...) Richard Benjamin and Paula Prentiss refused the roles, as did John Cassavetes and Raquel Welch, so Allen played the man himself, opposite Louise Lasser. », BAXTER, p. 201.

⁴ L'expression serait d'origine française. Voir BAXTER, p. 200.

⁵ En Italie la mode avait repris avec la série des *Monstres*, (Dino Risi, 1964). D'ailleurs le sketch parodiant les films d'Antonioni et de Bertolucci s'inspirerait de *Casanova 70* de Mario Monicelli (1965) « in which suave seducer Marcello Mastroanni must place himself in dangerous situations in order to perform sexually. », SCHWARTZ, p. 97.

du roi qui n'amuse plus. « *He's not funny any more!* » : le film s'ouvre sur ce verdict lapidaire, et ce four inaugural n'est que le premier échec que va essayer le comique aux abois. La première scène du premier sketch peut être vue comme une sorte de table des matières, ou mieux, de menu (le roi et sa cour banquettent) présentant la suite comme autant de bouffonneries visant à amuser le public. On peut donc considérer que pour le spectateur, « Woody Allen » est perçu comme l'origine de chacun des sketches grâce à la forme particulière d'adresse qu'il a choisie pour introduire le film et que sous-tend l'urgence de plaire à un public plus vaste. On remarque également que c'est à l'occasion de ce film qu'Allen adopte à l'écran la posture du *comedian* face à un public, qu'il reprendra en la sublimant pour la première scène de *Annie Hall* et qu'il fera évoluer tout au long de sa filmographie. La différence tiendra, d'un film à l'autre, à la nature des interlocuteurs et/ou destinataires du message. Le fou de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* dispose d'un public diégétique, le roi et sa cour, contrairement à Alvy Singer. Plus tard, on verra les protagonistes de *Husbands and Wives* parler face à la caméra à d'invisibles vis-à-vis, tandis que le héros de *Deconstructing Harry* s'adressera à son analyste, sans oublier les innombrables occasions où un personnage allénié va commenter une situation en se tournant vers la caméra. En choisissant d'ouvrir son film selon cette modalité, Allen lui impose une marque personnelle qui transcende le genre du film à sketches.

Ensuite, à l'instar du premier qui s'achève sur la décapitation du fou⁶ pris la main dans... la ceinture de chasteté de la reine avant d'être parvenu à ses fins, quasiment tous les sketches tournent mal et débouchent sur un échec ou du moins relèvent d'une conception négative de la sexualité souvent liée à la culpabilité, quand ce n'est pas à la mort⁷. En d'autres termes, nous retrouvons la thématique favorite d'Allen, et la plupart des protagonistes sont des *losers* et des *schlemiehls* en conformité avec la *persona* du comique. Woody Allen est relayé par Gene Wilder et Lou Jacobi dans les sketches deux et quatre mais il aurait facilement pu reprendre les rôles en cas de refus de ces deux acteurs, comme il le fit pour le sketch trois⁸. Il s'agit en effet de deux comédiens appartenant peu ou prou à la même nébuleuse des comiques juifs new-yorkais que lui, Gene Wilder étant surtout connu pour ses rôles chez Mel Brooks, dans *Young Frankenstein*⁹ par exemple. Quant à Lou Jacobi, Woody

⁶ Mais comme c'est « pour de rire », il n'y a que la tête de la marotte pour rouler dans le panier.

⁷ Le Docteur Reuben ne fut guère satisfait de « l'adaptation » de son livre : « Dr Reuben accurately saw the film as 'a sexual tragedy. Every episode in the picture was a chronicle of failure, which was the converse of everything in the book.' » Cité dans BAXTER, p. 205.

⁸ Il aurait même certainement été plus convaincant amoureux fou d'une brebis ou déguisé en femme qu'en *latin lover* balbutiant un italien macaronique.

⁹ Mel Brooks, *Young Frankenstein / Frankenstein Junior*, Twentieth Century Fox, 1974.

Allen va se livrer à un intéressant chassé-croisé avec lui, puisqu'il le fera jouer dans la première adaptation filmique, en 1969, de sa pièce *Don't Drink The Water* le rôle que lui-même reprendra pour la télévision en 1994. L'un et l'autre interprètent des rôles de *losers* : « What is Sodomy ? », au titre trompeur puisqu'il y est en fait question de zoophilie, a pour protagoniste un médecin généraliste fétichiste¹⁰ tombant amoureux fou d'une brebis qui repartira avec son berger dans les montagnes d'Arménie, laissant derrière elle une épave carburant à la Woolite. Il faut dire que le physique de Gene Wilder, ses cheveux frisés, ses yeux bleus candides (et, il faut l'admettre, passablement fixes et globuleux) et son profil plongeant, le prédisposait au rôle. Toutefois Woody Allen n'aurait pas déparé en Professeur Unrath que sa passion mène à la déchéance dans cette parodie de *L'Ange bleu*¹¹. Toutefois, le choix d'un acteur différent apporte une autre dimension au sketch, dans la mesure où la quasi absence de la *persona* allénienne, plus clownesque, infléchit la réception de ce « court ». Gene Wilder ne joue pas en *comedian*, il ne prononce pas de *one-liners* et ne s'adresse pas au public, en d'autres termes il joue le rôle au premier degré¹², mettant dans son jeu une émotion qui permet à Allen de réaliser une « copie » de mélodrame peut-être plus subtile que les parodies dans lesquelles il intervient en tant qu'acteur, dans ce film où l'imitation de divers genres et styles lui permet de faire ses gammes.

Le protagoniste de « Are Transvestites Homosexuals ? » possède lui aussi des caractéristiques de *loser*. Petit bourgeois snobé par les futurs beaux-parents de sa fille à l'occasion d'un déjeuner chez ces derniers, il trouve un exutoire en se travestissant au moyen des vêtements de son hôtesse. Une fois dans la rue, il se fait arracher son sac à main, éveillant la pitié des badauds abusés par un déguisement pourtant transparent, puis celle de sa femme qui lui tient des propos lénifiants sur sa « maladie ». A le voir parader en s'esclaffant devant le miroir, boudiné dans un improbable ensemble rouge et blanc avec chapeau assorti, le spectateur a plus l'impression d'une grosse farce que d'une « sortie du placard » sincère. L'exposition dans la rue est involontaire et le sketch se termine sur le rire étouffé de son héros qui se remémore la tête que fit de son hôte en le reconnaissant ! Ce que l'épouse, récitant la vulgate psychologisante largement diffusée par les guides du couple qui faisaient florès aux Etats-Unis dès la fin des années cinquante, interprète comme une pathologie, s'apparente

¹⁰ Petit aparté : il s'agit d'un « Docteur Doug Ross ». Est-ce un hasard si le séduisant pédiatre interprété par George Clooney dans les premières saisons de la série télévisée *E.R. (Urgences)* de Michael Crichton porte le même nom ?

¹¹ Joseph von Sternberg, *Der Blaue Engel / The Blue Angel / L'ange bleu*, Universum Films, UFA, 1930.

¹² Des années plus tard, dans *Hannah and Her Sisters*, Allen va offrir des scènes d'adultère à l'hôtel à l'acteur Michael Caine dont le physique placide et le jeu posé ne sont pas très éloignés de ceux de Gene Wilder. Ces scènes baignent d'ailleurs dans une atmosphère rappelant les moments d'intimité entre le Docteur Ross et Daisy.

davantage à une caricature des petits bourgeois snobs qui sont en train de pérorer à l'étage en dessous. La silhouette corpulente de Lou Jacobi en femme évoque plutôt Oliver Hardy, alors que Woody Allen aurait fait penser à Stan Laurel, et le fait de ne pas jouer donne au réalisateur le champ libre pour travailler son style en dirigeant un acteur au physique très différent du sien, ce qui tire le sketch du côté du gag énorme plutôt que de celui du tragi-comique. Toutefois, les mésaventures d'un personnage souffrant d'un complexe d'infériorité l'apparentent bien au « caractère » du *schlemiehl*. Les textes comiques de Woody Allen évoquent souvent des travestissements¹³ à qui tout le monde croit, si invraisemblables soient-ils, et même s'il n'apparaît pas ici, on reconnaît son goût pour l'incongruité.

Enfin, les trois sketches font preuve du même esprit satirique que les films de Woody Allen qui ont précédé celui-ci, s'en prenant avec virulence à la culture bien-pensante américaine par le biais de la parodie : « What Is Sodomy ? » comme « Are Transvestites Homosexuals ? » commencent l'un et l'autre à la manière des *soap operas*, ses séries fleuves contant le quotidien de familles supposées « normales ». Un mari part au travail, une famille se rend à une invitation à déjeuner. La banalité assumée des scènes d'ouverture tranche avec la provocation des titres, et ce jeu sur la frustration, une constante du film, révèle en fait que celui-ci n'est qu'une longue satire du livre original comme de sa réception par le public américain. D'ailleurs c'est sans doute de ce côté qu'il faut chercher le dénominateur commun à tous les sketches, leur idée centrale, la satire soulignant les rapports dialectiques entre jouissance et frustration, entre conformisme et provocation, et entre tradition et affranchissement. Le troisième sketch dans lequel Woody Allen n'apparaît pas porte clairement sa signature, l'imitation soignée de la télévision étant digne des fausses bandes d'actualité de *Zelig*. Dans le jeu « What's My Perversion ? », Woody Allen ne craint pas l'accusation de blasphème, et s'en prend avec virulence à l'orthodoxie juive, mais à notre avis, sa cible est bien davantage l'Amérique bien-pensante qui normalise et banalise la sexualité à travers des ouvrages comme celui du Docteur Reuben¹⁴, transformant n'importe quelle caractéristique en produit adapté à un public particulier. Parfaite parodie d'émission télévisée, le sketch est introduit par une pseudo séquence publicitaire pour le produit *sponsor* du jeu, la lotion capillaire Lancer. La scène se déroule dans un vestiaire pour hommes et

¹³ On pense en particulier aux Berkowitz, un couple déguisé en élans dans le sketch de 1965, 'The Moose', qui ravit la première place d'un concours de déguisement à un véritable élan. Ils trompent si bien leur monde que Mr Berkowitz se retrouvera empaillé, à décorer un club n'acceptant pas de juifs parmi ses membres... (JACOBS, pp. 20-22)

¹⁴ Notre époque de « télévision réalité » nous fait d'ailleurs revoir le film avec un œil nouveau : ne verra-t-on pas un jour dans la lucarne de plus en plus étrange une séquence : « Je m'exhibe dans le métro et c'est mon choix » ?

exsude une virilité caricaturale¹⁵. Il est certain que si l'un des deux acteurs était Woody Allen, elle prendrait un tout autre ton dans la mesure où elle paraîtrait beaucoup moins unisexuée, le personnage Woody Allen étant en partie construit sur l'ambiguïté entre une orientation clairement hétérosexuelle et la part supposée féminine qui le caractérise¹⁶. La filmographie d'Allen contient quelques scènes de prison où il est fait allusion au cliché des risques qu'y encourent les graciles et les chétifs¹⁷ et certains personnages alléniens confessent leur horreur des vestiaires des garçons¹⁸. Ces allusions à l'homosexualité sont monnaie courante dans les *routines* des comiques de cabaret et on pourrait penser que Woody Allen se contente de mettre en image ce genre de sous-entendus salaces. Il nous semble cependant que son choix de représenter l'homosexualité masculine dans le cadre d'une parodie de séquence publicitaire tient aussi de la mise en garde contre l'instrumentalisation et surtout la marchandisation de ce que l'on n'appelait pas encore les orientations sexuelles. La satire vise non pas l'homosexualité, mais bien la publicité et le commerce, explicitant dans la chute ce qu'il y a d'implicite dans les films publicitaires ayant recours au spectacle d'anatomies des plus viriles pour vendre des produits de toilettes. Il est clair que l'apparition de Woody Allen dans cette

¹⁵ Après avoir vigoureusement démontré l'excellence d'une lotion capillaire devant la caméra, les deux protagonistes s'éloignent, leurs silhouettes deviennent floues et se tournent l'une vers l'autre pour s'enlacer dans un baiser fougueux.

¹⁶ Ce n'est pas un vestiaire pour hommes que fréquente son premier personnage à l'écran : dans *What's New, Pussycat ?* Victor Skakopoulos (identité reprise par Allen dans un sketch de *Everything You Always Wanted to Know About Sex*) exerce la profession d'habilleur (?) de *girls* au Moulin-Rouge.

¹⁷ A la fin de *Deconstructing Harry*, Harry est arrêté pour le rapt de son fils. Il est délivré par Larry et Fay, son ami et son ancienne compagne, qui viennent échanger sa bénédiction contre sa liberté. La prison est le lieu de tous les dangers, nadir du personnage allénien sommé de se rendre à l'évidence de son échec face à la menace de l'humiliation suprême :

LARRY What ? Are you gonna insult me after we ran from the altar to keep you from rotting in some prison here?

FAY Yeah, I know how claustrophobic you can get.

LARRY I can't believe you. Plus, you're the perfect punk. You'll get buggered by every con in the cell block. (...)

COP Give 'em your blessings before I throw you back in that fucking jail... and I bugger you! (ALLEN, 1997, pp. 180-2)

¹⁸ C'est le cas de Alvy dans *Annie Hall*, qui fait cette confession à Annie dès leur première conversation, en fait une scène de séduction réciproque :

ANNIE Well, didn't you take, uh... uh, a shower at the club?

ALVY Me? No, no, no, 'cause I ne—I never shower in a public place.

ANNIE (*laughing*) Why not?

ALVY 'Cause I don't like to get naked in front of another man, you know—it's, uh...

ANNIE (*laughing*) Oh, I see, I see.

ALVY You know, I don't like to show my body to a man of my gender*—

ANNIE Yeah. Oh, yeah. Yeah, I see. I guess—

ALVY 'Cause, uh, you never know what's gonna happen. (ALLEN, 1983, p. 38)

* C'est nous qui soulignons, cette touche d'humour s'inscrivant tout à fait dans le cadre de l'ambiguïté sexuelle allénienne, entre orientation hétérosexuelle et part féminine très perceptible. Y aurait-il un troisième sexe ou genre allénien ?

séquence aurait eu un tout autre effet, dans la mesure où le pastiche aurait cédé la place à la farce.

Ces trois sketches permettent donc à Woody Allen de s'éclipser « en personne » à certains moments d'un film qui occupe une place particulière dans sa filmographie. Son parti pris parodique pourrait en faire une œuvre peu personnelle, mais l'esprit de provocation qui le caractérise lui donne une énergie qui ne fut pas appréciée de tous. On ne retrouvera semblables crudité et virulence dans la satire que des années plus tard, dans ce que certains appelleront la trilogie du sexe (*Mighty Aphrodite*, *Deconstructing Harry*, *Celebrity*). La parodie offre au cinéaste l'occasion de jouer sur plusieurs registres et la critique, même si elle n'apprécie guère la grossièreté de certains sketches, et en goûte peu l'humour et le mauvais goût¹⁹, souligne la qualité visuelle de la plupart d'entre eux²⁰. Les spécialistes de Woody Allen se contredisent quelque peu sur le succès public²¹, mais en tout état de cause, le film deviendra progressivement ce que l'on appelle un film « culte », et gagnera le pari de United Artists. Il participe de la renommée internationale de son auteur et acteur, mais on ne peut pas conclure de l'absence d'Allen de seulement trois sketches qu'il est désormais perçu comme un réalisateur à part entière pouvant s'éclipser de l'écran.

La situation sera tout à fait différente six ans plus tard avec *Interiors* (1978), placé entre *Annie Hall* et *Manhattan*. Nous avons déjà évoqué plusieurs fois l'importance du premier en termes de succès et d'évolution du cinéaste comme de l'acteur. Voilà donc un réalisateur comique ayant développé un personnage original que le public plébiscite²², qui propose immédiatement après un film dans lequel il ne joue pas, comme si sa réussite l'autorisait enfin à faire un cinéma différent, puisqu'il s'agit bien de cela avec *Interiors*. *Everything You Always Wanted To Know About Sex* ne peut guère être assimilé à un film dont Woody Allen acteur serait absent, ou à un film différent de l'idée que l'on se fait en général

¹⁹ « *Sex* was the least popular of Allen's movies of his early, Hellzapoppin style and the least well-received critically. 'A failed experiment in a career of unbroken successes,' wrote Paul D. Zimmerman in *Newsweek*. 'It was bound to happen,' Vincent Canby lamented. 'Allen could not go on being funny indefinitely. Allen's fans everywhere can only groan, 'Woody, How could you?' », HIRSH, p. 65-6.

²⁰ « There is no doubt that *Everything You Always Wanted to Know About Sex* is one of Woody Allen's weakest movies. The king's evaluation of the jester's jokes in the first sketch—"Not funny!"—is indeed quite a good introduction to the film as a whole. It is visually more interesting than the other films up until that point, but Allen seems to have put so much effort into improving the cinematic aesthetics that the comedy is neglected. », WERNBLAD, p. 45.

²¹ Les chiffres en tout cas contredisent Foster Hirsh : « One of the early financial successes that propelled Allen's career as a filmmaker, *Everything* cost approximately \$2 million to produce and grossed \$8.8 million in U.S. and Canada (not including later video rentals and television revenues). It was the tenth top moneymaker of 1972. », SCHWARTZ, p. 96.

²² «... il occupe en 1978 la sixième place et Diane Keaton la septième au palmarès des comédiens les plus populaires... », Jean-Philippe Guérand, Woody Allen, Rivages (Paris, 1989), p. 139.

de la production allénienne de la première période, alors qu'après *Annie Hall* Allen va réaliser une série de films parmi lesquels on peut isoler *Interiors* (opus 7), *September* (1987, opus 16) et *Another Woman* (1988, opus 17), films graves dont le ton tranche avec le reste de la production. S'y ajoutent *The Purple Rose of Cairo* (1985, opus 13), *Alice* (1990, opus 19), *Bullets Over Broadway* (1994, opus 23), *Celebrity* (1998, opus 27) et *Sweet and Lowdown* (1999, opus 28). Woody Allen ne joue pas dans 8 films sur 33 de notre corpus, soit pratiquement un film sur quatre, nombre non négligeable. Nous avons exclu *Radio Days* (1987, opus 15) de la liste, dans la mesure où l'acteur y est présent par la voix, même s'il devrait y figurer puisque son absence à l'image est comme soulignée par ce dispositif ainsi qu'au recours à un « Woody Allen enfant » bien dans la ligne de la première moitié de la filmographie. Toutefois, il est si présent, dès les tout premiers instants, dans ce film perçu comme le plus autobiographique de tous, que nous avons choisi de ne pas l'étudier ici. Si l'on regarde les dates de sortie de ces films, on voit que *Interiors* fait figure de précurseur, et que Woody Allen laissera s'écouler sept années (et six films) avant de disparaître à nouveau de l'écran. En revanche, on peut distinguer deux périodes plus favorables à cette « disparition » : de 1985 à 1990, Woody Allen ne joue pas dans cinq films (en comptant *Radio Days*) sur huit, et de 1994 à 1999, il « s'absente » de trois films sur six. Nous avons déjà dit que le vieillissement de l'acteur explique en grande partie pourquoi il ne joue pas les protagonistes de certains films de la deuxième période. L'examen des films de la première période apportera sans doute d'autres éléments d'explication à ce choix de rester derrière la caméra pour une majorité de films à un moment donné.

...with never anything more than a single strand of pearls.

Interiors, chronologiquement isolé des autres films qui nous intéressent ici, se place d'emblée en contradiction apparente avec le film qui le précède dans la filmographie. Si comme dans *Annie Hall*, le silence est total tout au long du générique qui, selon le canon allénien désormais bien établi, voit se dérouler les *credits* en lettres blanches sur fond noir, il se prolonge dans la première séquence. Dans le film précédent, en revanche, le verbe du réalisateur et acteur le rompait immédiatement pour envahir d'un flot de paroles le spectateur qui était comme convoqué au monologue d'ouverture. On passait sans surprise du dernier carton du générique, « *written and directed by Woody Allen* » à un plan montrant ce dernier. Dans *Interiors*, le contraste n'est plus dans le passage brusque du silence à la logorrhée, mais dans celui du noir à la lumière froide d'un *intérieur* dépouillé filmé à contre-jour, ce premier plan répondant au titre du film plus qu'au nom de l'auteur. En d'autres termes, si le premier

plan de *Annie Hall* confirmait bien au spectateur qu'il venait voir « un Woody Allen », ce film-ci revendique dès l'incipit un statut de film singulier caractérisé par l'absence de « Woody Allen », le personnage. Comment, dès lors, le film s'adresse-t-il au spectateur, privé du truchement habituel²³ ? Regardons de plus près les seize premiers plans du film, qui en constituent la séquence d'introduction et présentent lieux, personnages et situations sans qu'il y ait à proprement parler de dialogues ou de scènes mettant les personnages en interaction.

Au fur et à mesure que les premiers plans se succèdent, la perplexité du spectateur grandit, doublée du plaisir de la contemplation pour qui goûte les images parfaitement composées et l'esthétique glacée. L'immobilité évoquera Baudelaire (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes »²⁴) pour certains, mais à n'en pas douter, provoquera l'impatience d'autres n'attendant pas là le cinéaste. Les trois premiers plans sont vides de toute présence humaine, si ce n'est un léger bruit de pas dans le troisième, mais ils sont lourds des questions qu'ils suscitent, et de leur indéniable beauté. Le spectateur est invité à une lente déambulation dans une ou plusieurs grandes pièces baignées de lumière hivernale. Le mobilier rare, visiblement onéreux, la blondeur très pâle des parquets, la situation de la maison (on voit dès le premier plan que les larges baies à carreaux donnent sur la mer), tout concourt à composer un décor à la fois austère et luxueux qui trouve son expression parfaite dès le deuxième plan du film, véritable nature morte à la Morandi. Le plan rapproché montre, en diagonale depuis le coin inférieur droit du cadre, cinq vases sur un dessus de cheminée, dans une harmonie de blancs bleutés et de gris très pâles. On sent qu'une volonté a présidé à leur choix et à leur ordonnancement, qui n'est ni le fruit du hasard, ni celui d'un goût banal ou petit-bourgeois. Les vases, de formes et de hauteurs différentes, ne sont pas posés à intervalles réguliers, et la distance entre chacun a sans doute été soigneusement calculée pour éviter les effets faciles de symétrie. Les quatre premiers, aux formes diverses mais toujours pures, sont de la même matière lisse, mate et pâle, tandis que le cinquième à l'arrière-plan gauche est plus gros, vase chinois de porcelaine brillante, blanc à léger décor bleu. Si nous prenons du temps à cette description, c'est afin de rendre sensible le sentiment qui gagne le spectateur de l'importance, ici, de chaque détail, ainsi que les questions qui l'assaillent à ce stade : pourquoi ce lieu, ces objets, ce silence ? A qui est cette maison, ou en d'autres termes, qui nous accueille en ces murs, qui a disposé ainsi ces vases, qui nous montre cet espace, que va-t-il s'y passer, que s'y est-il passé ? Et déjà, le spectateur se constitue un savoir : une maison au bord de la mer, peut-

²³ Rappelons que dans *Love and Death*, c'était déjà le personnage allénien qui jouait le rôle du narrateur, par le biais de sa voix *off*, dans les premières scènes.

²⁴ Charles Baudelaire, « La Beauté », *Les Fleurs du Mal*, Hachette (Paris, 2002), p. 63.

être en Nouvelle-Angleterre²⁵, belle, luxueuse, mais d'une froideur de nature morte, ou plutôt, pour traduire maladroitement la belle expression anglophone, de « vie immobile » (*still life*). Il en retient l'impression d'un lieu voué à la contemplation et offert au regard comme ces villas de luxe sur le papier glacé des magazines. Serait-elle en vente ? Il est clair que si la démarche est toute différente de celle des débuts des films précédents, il s'agit aussi de séduire et de faire entrer le spectateur dans le film, cette fois-ci en proposant des images à la beauté intrigante, ce qui est certes nouveau pour un début de film de Woody Allen, mais pas entièrement surprenant. Dès ses premiers films, et surtout à partir de *Everything You Always Wanted To Know About Sex*, le réalisateur, connu pour son perfectionnisme visuel, a toujours eu soin de s'associer des directeurs de la photographie de grand talent²⁶.

Si le spectateur se pose beaucoup de questions, la plus prégnante demeure celle de la source de l'énonciation et du point de vue : qui montre ces images ? Nous l'avons dit, il est évident qu'une volonté a présidé à l'élaboration de ce décor : doit-on l'assimiler à l'éventuelle présence humaine habitant ces murs, ou plutôt ces lieux paradoxaux où l'espace vitré et transparent l'emporte sur les cloisons opaques tout en demeurant imperméable aux bruits extérieurs ? Un bruit de pas nous parvient dès le troisième plan, qui s'accroît dans le quatrième : quelqu'un est là qui marche, mais le dispositif d'introduction de la première trace de présence humaine va renforcer son aspect furtif. Au quatrième plan, une silhouette apparaît de manière indirecte puisque nous n'en voyons que le reflet dans la marge blanche d'un tableau faisant miroir, apparition fantomatique qui passe de gauche à droite et sort du tableau miroir : elle hante plus qu'elle n'investit des lieux qui évoquent un mausolée, même si les couleurs beiges et grises qu'elle porte l'autorisent en quelque sorte à entrer dans une harmonie qu'elle ne dérange pas, sinon par le bruit ténu de ses pas, puis, aux plans suivants, de sa respiration légèrement oppressée. C'est elle que nous suivons jusqu'au plan dix, dans une alternance de plans moyens qui la montrent se déplaçant dans la maison et montant à l'étage, et de plans rapprochés où elle se tient de profil, tournée tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche, regardant vers l'extérieur par une fenêtre. Le premier guide du spectateur emprunte les traits d'une jeune femme aussi pâle que le décor, au physique quelque peu ingrat (lèvres minces, nez pointu, cheveux châtain clair, plats et fins coupés au carré, lunettes à monture métallique, silhouette menue), qui paraît en visite, portant imperméable et sac en bandoulière, et qui nous montre bien timidement et bien tristement le chemin à travers ces premières

²⁵ La lumière, le style de la maison et du mobilier, et ce que le spectateur connaît des goûts de l'auteur, l'amènent à parier davantage pour les rivages du nord-est des Etats-Unis que pour Malibu...

²⁶ Ici, Gordon Willis, avec qui il avait déjà travaillé pour *Annie Hall*.

images, en complet contraste avec l'abattage d'Alvy Singer nous invitant à l'écouter au début de *Annie Hall*.

Ces premiers plans ont de quoi surprendre « l'habitué » des films de Woody Allen, en particulier par la lenteur de leur rythme comme par leur dispositif énonciatif particulier. Les premiers films comiques, ainsi que *Annie Hall*, donnent pour la plupart une impression de rapidité dès l'incipit, avec une présence énonciatrice très forte qui nous entraîne dans le film avec beaucoup d'autorité. Le ton dramatique du commentateur *off* de *Take the Money and Run*, la scène d'assassinat politique dans *Bananas* et le monologue d'ouverture d'Alvy Singer témoignent d'un aplomb caractéristique, quoique miné par l'ironie née du décalage entre le dit et le montré, entre le ton et les attentes du public qui sait que le film est « un Woody Allen ». Cependant, il n'est pas si surprenant de voir Allen prendre le contre-pied des attentes du public dès les premiers plans. Il suffit de regarder le début des films précédant *Interiors* pour être frappés de la grande variété de traitement stylistique et narratif dont ils font preuve, bien loin du préjugé qui voudrait qu'Allen se répâtât. Les premières images de *Love and Death*, lentes elles aussi, s'accompagnant des accords graves et majestueux de Prokofiev et du commentaire d'une voix d'outre-tombe, ne correspondent guère à l'idée que l'on peut se faire du style des films d'Allen. Pourtant, à y bien réfléchir, quoi de plus allénien que ce jeu de cache-cache avec les attentes du public comme avec les influences que l'on traite tour à tour, et parfois en même temps, sous le mode de l'hommage et/ou celui de la dérision ? *Interiors* toutefois joue le jeu allénien selon des règles très différentes. Ces premiers plans ont pour fonction d'établir ces règles en rendant le spectateur sensible au fait que ce film particulier est le fruit d'un autre style d'écriture et un d'autre projet créatif que ceux qui l'ont précédé. Ici, pas de pirouette incongrue après une ou deux minutes de flottement aiguisant l'appétit du destinataire, les plans s'égrènent lentement, dans la froideur et le silence, l'absence de parole articulée tranchant clairement avec l'habituelle logorrhée allénienne. L'incipit déroute tant il prend le contre-pied des expositions classiques, tant les éléments pouvant renseigner le spectateur sur les personnages et le récit sont retardés. La présence humaine passe après les objets puis le bruit puis l'ombre, une manière d'entrer « en film » qui caractérise Ingmar Bergman et qui, en 1978, surprend de la part d'Allen. Tout est fait, semble-t-il, pour nettoyer ces images du moindre signe qui pourrait indiquer une quelconque intention ironique. Cela tient en particulier à la qualité visuelle de ces images, à la manière dont l'impression de vide est rendue par le traitement de la lumière, aux déplacements très lents de la caméra et au montage fluide des plans. Le recours à des techniques cinématographiques différentes permet de distinguer ces plans des parodies antérieures, et cette manière de montrer l'espace se

retrouvera par la suite chez Allen. Un réalisateur est clairement à l'œuvre ici, qui excellera par la suite à filmer et à montrer ce que l'on pourrait appeler des « scènes d'appartement » où l'on suit des personnages d'une pièce à l'autre de manière souvent décalée, alternant le champ et le hors champ, en commençant assez généralement par des plans vides de présence humaine visible. Face à ces premières images, le spectateur comprend qu'il est invité à entrer dans un film à la fois radicalement différent de ce qu'il croit caractéristique d'Allen, et très important dans l'évolution du style et de l'écriture de ce dernier.

Le plan neuf, intercalé entre deux plans de la jeune femme regardant vers l'extérieur, montre en légère plongée une grève de sable à contre-jour sur laquelle trois enfants en silhouette, apparemment trois petites filles, jouent au ballon. La scène est vue à travers une vitre et on pourrait croire que c'est ce que regarde le personnage des autres plans, si ce n'est que la lumière rasante indique une autre heure, un décalage dans la chronologie, et laisse penser qu'il s'agit plutôt d'un souvenir ou d'une vision que l'on attribue spontanément à la jeune femme qui nous fait entrer ainsi dans le film en dépit de son silence et de sa mine fermée.

Le plan onze comporte un élément de surprise puisqu'il introduit un nouveau personnage féminin, tout en étant apparenté aux précédents. Il s'agit également d'un plan rapproché sur le visage et les épaules d'une jeune femme vue de trois-quarts face qui regarde vers le bas à droite par le même type de fenêtre que dans les autres plans. L'observateur éprouve des impressions mêlées de nouveauté (la jeune femme a les cheveux longs, plus sombres, et bouclés) et de familiarité (la lumière, la position du personnage sont identiques, de même que la tristesse dans l'expression du visage) et se demande si ces deux jeunes femmes ne seraient pas dans la même maison. Elles ont trop en commun à l'image pour ne pas être d'une manière ou d'une autre liées, mais on perçoit également des différences. Un questionnement supplémentaire surgit car le spectateur a peut-être déjà conclu de l'observation des dix plans précédents que la première jeune femme est seule dans sa « visite » d'une maison où elle semble être en territoire connu. Elle déambule dans ces pièces comme si elle revenait sur des lieux où elle ne demeure plus, comme s'il s'agissait d'une de ces ultimes visites que l'on fait au moment de quitter une maison vendue, par exemple. La manière de montrer la première femme dans cet espace semble en exclure la seconde, immobile, isolée dans son plan unique, voire captive. Cette dernière respire fort, l'air oppressé, elle lève la main droite et vient la poser, doigts écartés, dans l'angle inférieur gauche du carreau du haut à droite, puis elle force sur sa main comme si elle cherchait à pousser cette surface transparente qui l'isole de l'extérieur. Indistinctes derrière la vitre, des

ramures sans feuilles. Dans ce plan, la lumière est grise, mate, et la réverbération de la mer qui éclairait les précédents, si froide soit-elle, est absente. La seconde jeune femme se tient peut-être dans une autre partie de la maison mais plusieurs indices suggèrent qu'elle pourrait se trouver dans un autre lieu que la première tout en étant en lien avec elle. Il s'agit en fait d'un plan de transition avant la seconde partie de la séquence qui se présente fort différemment et qui va lever certaines des énigmes que posent ses images surprenantes dans « un Woody Allen ».

Dans les cinq derniers plans en effet, un homme prend la parole, selon un mode d'adresse complexe qui, tout en apportant des réponses, ouvre de nombreuses pistes au moment où nous entrons dans le film. Nous ne le verrons qu'aux plans douze et seize, en ouverture et en fermeture de cette courte partie de séquence, tandis que sa voix *off* soutiendra les plans où il n'apparaît pas. Il est vu seulement de dos pour l'instant, en parfaite opposition avec la frontalité de l'ouverture de *Annie Hall* dans lequel « Woody Allen » faisait son numéro. Après deux minutes de silence, quelqu'un donne enfin des informations verbales, mais le spectateur continue d'être déconcerté, tant le fait de filmer un personnage qui parle de dos contrevient aux conventions habituelles du cinéma. Nous savons ici qui parle, ou plutôt nous voyons l'origine des paroles que nous entendons mais sans *savoir* encore grand-chose à son sujet. Le spectateur un peu rassuré va disposer de quelques éléments supplémentaires pour élucider ce début énigmatique : cet homme de dos va peut-être le renseigner sur ces deux jeunes femmes, ces trois silhouettes sur la plage, cette maison qu'il vient de voir, mais à qui parle-t-il au juste? Ce plan particulier est évoqué dans une conversation entre Stig Björkman et le cinéaste :

Arrive ensuite une image assez inattendue, où le père (E.G. Marshall), assis devant la fenêtre de son bureau, dos au spectateur, fait à l'intention de son fils un rapide résumé de l'histoire. A quel moment avez-vous décidé de placer cette séquence à cet endroit ?

Cette séquence était censée s'inscrire bien plus tard dans le film. Mais en la regardant avec Ralph Rosenblum²⁷, nous nous sommes demandés s'il ne serait pas plus intéressant de la placer au début du film, pour obtenir un certain effet.

Pourquoi ? Pour des raisons psychologiques, ou...

Pour une raison ou pour une autre, ça rendait le début plus intéressant. Je me rappelle que quand nous avons eu cette idée, nous nous sommes dit que cette séquence fonctionnerait très bien à cet endroit, au troisième ou au quatrième plan. Alors nous l'avons collée là, nous avons regardé le résultat obtenu, en nous demandant si la fin du film n'en pâtirait pas. Et en voyant que ça ne posait pas de problème, nous l'avons laissée là.²⁸

²⁷ Le monteur de nombreux films de Woody Allen.

²⁸ ALLEN, 2002, 98-9.

Stig Björkman et Woody Allen nous donnent ici la réponse à la question du destinataire des propos de cet homme vu de dos dont nous ne savons rien encore, et nous nous apercevons que le déplacement de la séquence a pour effet de faire disparaître cet interlocuteur invisible et silencieux. A aucun moment dans le film il ne sera question d'un fils, n'assisteront au mariage et à l'enterrement que trois filles et deux gendres. Pourtant Woody Allen ne relève pas ce détail d'un personnage escamoté au montage, sans doute parce qu'il était plus « intéressant », pour reprendre la formulation quelque peu frustrante du cinéaste, de resserrer l'action sur les trois sœurs, les trois filles d'Arthur et Eve. Sur la tablette de cheminée du plan deux sont alignés cinq vases, pas six... Le choix d'évacuer de la séquence un éventuel interlocuteur implique davantage le spectateur dont l'attention est sollicitée par un dispositif quelque peu inhabituel sans être distrait par un personnage supplémentaire. Sans compter, ne l'oublions pas, qu'il s'agit dès ces premiers plans de faire accepter au spectateur l'idée d'un film de Woody Allen sans Woody Allen, fonctionnant donc en partie sur le mode de l'absence.

Ces cinq plans nous sont apparus comme faisant partie intégrante d'une seule séquence d'ouverture dans la mesure où ils sont étroitement liés aux précédents. Les propos de l'homme vont apporter des éléments de réponses aux questions qu'ils ont soulevées, et plusieurs signes visuels vont souligner les liens qui existent entre lui, les deux jeunes femmes et cette maison si singulière.

CUT TO :

INTERIOR. OFFICE IN NEW YORK CITY—DAY.

Arthur, his back to the camera, is looking out a picture window at a panoramic view of the New York City skyline.

ARTHUR I had dropped out of law school when I met Eve. She was very beautiful. Very pale and cool in her black dress... with never anything more than a single strand of pearls. And distant. Always poised and distant.

The film dissolves into the brief flashback of the three young sisters playing in the sand in back of the beach house. Arthur continues to speak.

ARTHUR'S VOICE-OVER By the time the girls were born... it was all so perfect, so ordered. Looking back, of course, it was rigid.

The film moves back to Joey, staring out the window of the beach house.

ARTHUR'S VOICE-OVER The truth is... she's created a world around us that we existed in... where everything had its place, where there was always a kind of harmony.

The camera moves back to Renata, still staring out of the window, pressing her fingers on the glass pane.

ARTHUR'S VOICE-OVER Oh... great dignity. I will say... it was like an ice palace.

The film returns to Arthur's office. His back is still to the camera; he is in the same pose as before.

ARTHUR Then suddenly, one day, out of nowhere... an enormous abyss opened up beneath our feet. And I was staring into a face I did not recognize.²⁹

²⁹ ALLEN, 1983, pp. 114-5.

Le plan douze tranche avec les précédents : un homme vu de dos, tourné vers un paysage urbain beaucoup plus facilement identifiable que la grève des plans antérieurs, et qui parle après plusieurs images de femmes silencieuses, vues de face, de trois-quarts face ou de profil, avec la mer ou des arbres au-delà des vitres. Avant d'être verbal, le lien entre l'homme et les deux jeunes femmes demeure d'ordre visuel : à l'exception des plans neuf et treize, tous montrent des personnages à l'intérieur d'un bâtiment, qui le plus souvent contemplant l'extérieur dont ils sont isolés par une vitre. Et même si l'on passe de la « campagne » à la ville, la mer est une constante, puisqu'aux plans douze et seize, on la voit en arrière plan, derrière les gratte-ciels. Ce sont les propos du personnage qui vont permettre au spectateur de reconstruire un récit grâce aux bribes d'information qui lui sont délivrées. Les premières phrases en augmentent la complexité puisqu'elles introduisent par le biais de son prénom un personnage féminin qui ne peut être une des deux jeunes femmes, étant donné que cet homme d'âge mur l'a rencontrée alors qu'il était étudiant. En quelques mots, nous nous construisons l'image et même une partie de la biographie d'Eve, le personnage absent. On suppose qu'elle a fait reprendre des études interrompues à ce personnage inscrit dans un environnement qui signe sa réussite sociale, un bureau avec baies panoramiques donnant sur le sud de Manhattan. Sa description même la lie intimement aux images du film quand le texte évoque l'unique rang de perles qu'elle portait pour toute parure, « *a single strand of pearls* », *strand* signifiant en anglais aussi bien fil ou rang que rivage. Ces images de grève et la lumière nacrée qui baigne la maison, évoquant l'intérieur d'un coquillage translucide, proviennent d'Eve et sont évoquées comme son œuvre, sa création. Ce sont toutefois les trois plans suivants qui vont permettre cette remise en ordre que le spectateur, à ce stade, appelle de ses vœux dans sa quête de sens, puisque chacun d'entre eux constitue la reprise d'un plan précédent, cette fois-ci explicité par la voix *off* du personnage, dans un travail de montage subtil autorisé par le déplacement de la scène du « monologue » d'Arthur. Le commentaire du plan treize nous apprend ainsi que les trois petites filles jouant sur la plage au plan neuf sont les filles qu'il a eues avec Eve, que le plan neuf est donc bien un souvenir d'enfance et que la jeune femme du début revient dans cette maison sur la plage dont le décor parfait est l'œuvre d'Eve. Quant aux deux plans suivants, ils confirment que les deux jeunes femmes sont bien filles d'Eve et de cet homme, tandis que le commentaire rehausse leur tristesse, voire leur malaise. L'harmonie ou peut-être le bonheur qu'expriment les deux plans de petites filles jouant appartiennent au passé et le texte du plan seize, qui ferme la séquence d'introduction, ouvre sur l'intrigue du

film, qui traite de la crise d'un couple provoquant la crise des personnages qui en dépendent. Le ton est grave, en adéquation avec le propos, loin des chutes incongrues habituelles.

And I was staring into a face I did not recognize.

Il y a ici une voix qui dit : vous n'allez guère rire en regardant ce film. Les images évoquent plus Bergman ou Antonioni que les films antérieurs de Woody Allen, mais qu'est-ce qui nous dit que nous sommes dans le pastiche admiratif et pas la parodie moqueuse? Après tout, le sketch « Why Do Some Women Have Trouble Reaching an Orgasm ? » de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* parodiait les films d'Antonioni sur l'incommunicabilité, et les plans de la fin de *Love and Death*, certaines images de *Persona*³⁰ de Bergman. Dans le premier cas, la présence de Woody Allen acteur articulant d'improbables dialogues en italien désignait clairement la nature décalée du sketch. Dans le second, ces plans particuliers venaient conclure un film dont on avait depuis longtemps reconnu le genre comique. Ici, le premier signe demeure l'absence d'Allen de l'image et de la bande-son. Ensuite viennent plusieurs indices du « sérieux » de l'entreprise, le silence absolu des premiers plans, la beauté froide des images savamment composées. Au-delà des apparences, le mode narratif complexe de la première séquence nécessite un effort plus grand que, disons, le début d'*Annie Hall* où le personnage narrateur s'exposait de manière directe. Arthur délivre également un monologue, mais en tournant le dos, de la manière la plus neutre possible, sans mimique, sans effet, ce qui rend très difficile une interprétation ironique de son discours. Il apparaît clairement que ces premières images marquent la radicalité du choix d'Allen de s'écarter ici de la comédie, genre dont la légèreté réclame, du moins selon le point de vue de la plupart des spectateurs, une certaine facilité de la réception. Ces premiers plans en revanche témoignent d'une difficulté d'accès jusqu'alors rarement rencontrée chez Allen.

Doit-on en conclure que ce film constitue une parenthèse dans l'œuvre allénienne ? On voit que le réalisateur choisit délibérément de le situer dans un milieu peu familier, du moins à ce stade de sa filmographie, celui de la grande bourgeoisie WASP de New York. La présence de sa *persona* de *schlemiehl*, marquée ethniquement, déparerait. On se tromperait cependant si on attribuait son absence à une quelconque lassitude du personnage, puisque celui-ci fera surface dès le film suivant, *Manhattan*, et qu'ensuite *Stardust Memories* lui permettra de rebondir en réfléchissant presque à voix haute sur les rapports entre personne et *persona*. Autre exotisme : à part Diane Keaton, tous les acteurs sont des habitués de la scène plutôt que de l'écran. Woody Allen qui d'habitude aime à travailler en troupe avec un vivier d'acteurs

³⁰ Ingmar Bergman, *Persona*, Svensk Filmindustri, 1966. On remarquera que le film est aussi connu en Suède sous le titre *Kinematografi*.

sur lesquels il sait pouvoir compter, prend ici le risque de choisir des interprètes qui ne sont pas des familiers. C'est aussi le premier film du cinéaste où les personnages féminins prennent clairement le pas sur les masculins dans un hommage discret mais profond à leur puissance mystérieuse, ainsi que son premier films « choral ». Si la fin de *Sleeper* imposait le couple dont les aléas rythmaient l'intrigue de *Love and Death* comme de celle d'*Annie Hall*, ici ce sont les relations familiales qui constituent le tissu même du film, qui se focalise tour à tour sur les relations de plusieurs membres de la famille élargie entre eux. Tout cela surprendra de la part de Woody Allen, et d'aucuns (en fait la plupart des critiques) ne manqueront pas de se demander dans quelle mesure ils se trouvent devant un « vrai » film du cinéaste.

A lire ce qu'écrivent les critiques sur *Interiors*, il semble bien que la préoccupation majeure de la plupart d'entre eux soit de discuter de la part d'Allen dans ce film considéré à l'époque comme largement atypique de son auteur, et qui n'a pas eu l'accueil généralement favorable réservé aux films antérieurs, probablement parce qu'il surprit le public, et surtout le grand public américain³¹, peu amateur de cinéma « d'auteur » selon la définition de la Nouvelle Vague française. Cette mauvaise réception relève toutefois du paradoxe dans la mesure où le film fut « nommé » pour plusieurs Oscars³². Certains vont jusqu'à dire qu'il n'a rien d'un film du cinéaste : « *Interiors* so defies the normal expectations of a Woody Allen film that it seems made by someone else, like a clever film-school student trying to do a parody of Ingmar Bergman. »³³ On va par exemple passer du temps à se demander lequel des personnages est le plus proche de Woody Allen, sans préciser d'ailleurs si l'on parle ici du personnage ou de « l'auteur », pour en conclure que si Joey, au prénom étrangement masculin, se rapproche des avatars alléniens physiquement parlant (lunettes, tweed, lainages de couleurs

³¹ « ... *Interiors* surprised and disappointed many fans who were expecting another sophisticated comedy but instead received a somber, Bergman-like study of a dysfunctional family. », SCHWARTZ, p. 133.

« ... ce fut tout de même la première fois qu'une bonne part de la presse était mauvaise pour un de mes films. Pourquoi croyez-vous qu'il en fut ainsi pour *Intérieurs* ? Parce que personne ne s'attendait à ce que vous fassiez un film dramatique ?

Oui. Les gens furent choqués, déçus, parce que j'avais rompu le contrat qui nous liait implicitement. Surtout en réalisant un tel film... vraiment pas le genre de drame que le public américain apprécie. Aux Etats-Unis, les drames sont plutôt des *soap operas* tels qu'on en voit à la télévision. Or, *Intérieurs* ne cadrait pas du tout. Les gens furent contrariés de découvrir que leur comique favori avait soudain la prétention de leur imposer un truc pareil, un tel drame. Ils furent gênés par cette atmosphère un peu solennelle, que pour ma part j'apprécie dans les films. En outre, n'oubliez pas qu'*Intérieurs* était mon premier drame, et que mon inexpérience et ma gaucherie m'ont sans doute desservi. Je ne prétends pas qu'*Intérieurs* soit un chef-d'œuvre shakespearien. Ce fut un coup d'essai. Mais les gens ne se sont pas montrés très charitables. J'ai même été accusé d'avoir floué le public. », ALLEN, 2002, pp. 97-8.

³² « The film's artistic merit was acknowledged in its Academic Award nominations for best director (Allen), original screenplay (Allen), actress (Page), supporting actress (Stapleton), and art direction (Bourne and Daniel Robert). », SCHWARTZ, p. 133.

³³ Richard A. Blake, *Woody Allen: Profane and Sacred*, Scarecrow Press (New York, 199), p. 71.

sourdes)³⁴, c'est Renata qui exprimerait les préoccupations sur la finitude et l'aspect dérisoire de la création artistique qui hantent la thématique de la plupart des films du cinéaste³⁵. Il nous semble pour notre part que le personnage le plus proche d'Allen³⁶ serait plutôt Eve, la créatrice qui voit le monde parfait qu'elle a mis en place lui échapper³⁷. On peut toutefois s'interroger sur l'intérêt qu'il y a à chercher à identifier tel ou tel personnage à « Woody Allen », que ce soit par les caractéristiques physique ou psychologiques d'un personnage ou par ses préoccupations plus ou moins proches de celles des avatars alléniens.

L'approche de Ronald S. Librach dans son article, « A Portrait of the Artist as a Neurotic : Studies in Interior Distancing in the Films of Woody Allen », consacré à *Annie Hall* et *Interiors*³⁸, présente davantage d'intérêt, même s'il considère ces films comme l'expression de la philosophie et de la psychologie de « l'auteur », et non pas en tant que créations artistiques à étudier pour leurs mérites propres, retombant dans l'ornière de l'assimilation des personnages à la personne de leur créateur³⁹. Que ce dernier crée son petit théâtre pour tenter de résoudre des dilemmes qui lui sont probablement personnels, qui le niera ? Mais ce qui nous intéresse, c'est le fonctionnement de ce petit théâtre, et comment nous réagissons en recevant son message, le comment bien plus que le pourquoi. Néanmoins, l'analyse de Ronald S. Librach est loin de démeriter, en ce qu'elle montre dans quelle mesure *Interiors* est pleinement un film de Woody Allen en dépit de l'absence de celui-ci comme acteur. Pour lui, *Annie Hall* porte à son paroxysme le thème qu'il considère comme principal chez Allen, soit la justification, via l'ironie, de sa « philosophie du pleurnichard »⁴⁰ grâce à la création du « caractère » du très névrosé Alvy Singer et à la mise en scène de sa relation improbable avec la quintessence de la jeune américaine franche et naturelle dans un but comique. *Interiors* constitue l'occasion d'explorer le même thème selon un angle radicalement différent, une variation qui pour Ronald S. Librach permet à Allen d'exercer la

³⁴ « ... divers critiques ont cru voir en [Joey] une projection de vous-même. Pourquoi à votre avis ?

Sans doute parce que la costumière lui fait porter le genre de vêtements que je porte moi-même : pull gris et veste de tweed. Je ne vois pas d'autres raisons. », ALLEN, 2002, p. 103.

³⁵ « ... Allen identifies most closely to Renata... », SCHWARTZ, p. 139.

³⁶ Lequel ? La personne, la *persona* ou l'auteur ?

³⁷ C'est le point de vue qu'adopte Peter J. Bailey, reprenant les propos de Woody Allen lui-même (in LAX, 1992, p. 28) : « Tellingly, the protagonists of his with whom Allen most readily identifies aren't « Woody Allen » protagonists at all. Eve of *Interiors* and Marion Post of *Another Woman* are two of these, workaholic women whose cerebralism and personal austerity cripples (sic) their relationships with others... », BAILEY, p. 62.

« ... Eve is one of the three film protagonists with whom he most identifies... She is a projection of the relentlessly committed artist in Allen, the aesthete chronically dissatisfied with his cinematic achievements who routinely subordinates human relationships to that work. », BAILEY, p. 80.

³⁸ In CURRY, pp.158-176.

³⁹ « ... both Allen and Keaton play themselves with only the most transparent fictional pretense... », CURRY, p. 158.

⁴⁰ Difficile traduction de « *the philosophy of whining* ».

constante ironie qui intègre *Interiors* à son œuvre en dépit de son indéniable sérieux⁴¹. L'un et l'autre films ne se présentent en aucun cas comme des fictions réalistes nous faisant croire qu'elles nous livrent des faits de manière objective. A aucun moment nous n'oublions qu'il s'agit de récits à la construction subtile qui nous sont livrés selon un, voire plusieurs points de vue clairement identifiés, portant jugement sur les personnages et les situations et nous invitant, par le biais de la narration, à faire de même. Dans *Annie Hall*, le monologue d'entrée renforce l'illusion qu'il y aurait coïncidence entre le protagoniste narrateur et cette instance que le spectateur dans la salle assimile parfois à l'auteur ou au « grand imagier » à l'origine de cette construction complexe qu'est un film. Alvy Singer nous convie à son analyse de l'échec de sa relation avec Annie et nous percevons le décalage existant entre la perception que le protagoniste a de lui-même et la « vraie nature » du personnage. Ce mélange d'auto-analyse et d'aveuglement caractérise aussi les personnages de *Interiors*, suscitant chez l'observateur une certaine condamnation de ces « caractères » que leur quête de perfection voue à l'échec, trait commun à la plupart des personnages alléniens. L'absence des formes franchement comiques qui caractérisaient les avatars alléniens de la « première époque » constituerait dès lors une forme d'ascèse nécessaire à l'enrichissement de la *persona*, qui n'est pas à proprement parler absente du film puisque la plupart des personnages en partagent certaines caractéristiques, en particulier les aspects que Librach qualifie de névrotiques. On les voit pour la plupart, effectivement, écartelés entre une aspiration à l'indépendance et à la liberté individuelle, voire au retranchement, et une soif de relations avec autrui que l'on trouvait chez Alvy Singer, et que nous avons évoquées en retraçant la carrière du cinéaste lui-même, de ses débuts difficiles à son rapport paradoxal à la célébrité. En d'autres termes, ils souffrent de la même *Geltungsbedürfnis* que la *persona* allénienne. En les créant, Allen en propose de nouvelles figures, graves cette fois, exprimant les tendances paranoïaques de tout créateur d'univers romanesque ou filmique. L'orgueil du demiurge se heurte à l'angoisse qu'éprouve le créateur de fiction, et d'ailleurs tout artiste, jusqu'au simple « producteur », même amateur, de texte, d'image ou de musique, au moment de se soumettre au jugement d'autrui. Le personnage de Joey, qui s'essaye à différentes formes d'expressions artistiques et chaque fois renonce par timidité au sens plein du terme, illustre à quel point la résolution de cette contradiction essentielle, soit la production effective d'une œuvre, ne peut s'accomplir sans déchirement. Les images même du film évoquent la paranoïa, caractérisée par un idéal d'absolu et un goût pour le vide, les grands espaces déserts, les couleurs froides, toute cette

⁴¹ « ... this variation certainly has ironic implications which are not only profoundly sensible but often splendidly funny. », CURRY, p. 159.

beauté baudelairienne que nous avons relevée dans notre étude de l'incipit. Librach souligne également l'humour du film, perceptible dans l'ironie dévastatrice avec laquelle sont dépeints ces personnages s'enfonçant toujours plus loin dans l'illusion que leur capacités d'analyse et leur sophistication intellectuelle devraient leur permettre de construire un monde harmonieux alors qu'un abîme de complexité s'ouvre devant eux au fur et à mesure qu'ils avancent dans la vie, les faisant basculer sinon dans la folie, du moins dans la dépression et la névrose. Allen ne manque pas d'ailleurs de tourner cette dérision contre lui-même en dépit de son absence de l'écran, puisque sa *persona* est plus proche psychologiquement parlant des intellectuels névrosés du film que de Pearl, le seul personnage qui semble avoir trouvé un équilibre lui permettant de jouir de la vie, et d'apprendre à autrui à en jouir⁴². On peut même regarder le film comme une mise en garde : nous prenons plaisir à la beauté glacée des premières images, subissant nous aussi la tentation de la perfection, et admirons à quel point la mise en scène isole chaque personnage dans une sorte de cellule aux murs transparents qui ne leur offre que l'illusion de se protéger du monde, dans une excellente représentation visuelle de la névrose de chacun d'entre eux. En d'autres termes, nous ne pouvons nous empêcher de voir dans ces images un souci de perfection artistique, au sein même d'un film faisant la démonstration des aspects mortifères d'une telle quête. Et lorsque les personnages se lancent dans une discussion très intellectuelle à propos d'une pièce extrêmement sérieuse et complexe, on peut se demander si nous ne sommes pas devant une mise en abyme malicieuse présentant de manière ironique le film même, et son refus du comique au premier degré⁴³. *Interiors*, si grave, si solennel parfois, ne dépare pas dans la production allénienne, de par la qualité particulière d'ironie qu'il offre dans sa présentation des personnages. Sa thématique n'est certes pas ironique, le film ne cherche pas à dénoncer les ridicules des cuistres et des bien-pensants comme le font tant de scènes des films d'Allen. C'est bien un drame, mais son ironie se niche dans sa simple apparition dans la filmographie à un moment où l'on n'attendait pas cela d'Allen, et elle vise le spectateur dont elle dénonce les jugements hâtifs. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce qu'il ait été mal reçu ? Pour nous la réalisation de *Interiors* a joué un rôle essentiel dans l'évolution d'Allen en tant qu'auteur, constituant une sorte de passage obligé pour le cinéaste dans son exploration des tensions qu'il met en scène sur son petit théâtre, qu'il y soit acteur ou non. Son absence était d'ailleurs annoncée à la fin de *Annie Hall* qui montre Alvy

⁴² Paradoxalement, Pearl s'assimile davantage, par le physique comme par le comportement, aux personnages de « mères juives » que l'on rencontre chez Allen qu'à la famille très WASP des autres personnages. En d'autres termes, c'est avec elle que la *persona* allénienne aurait le plus de parenté ethniquement et culturellement parlant.

⁴³ « Why may we not assume that, like the little playlet that ends *Annie Hall*, the topic of this conversation—an unnamed play of considerable emotional insight and intellectual complexity—also suggests the « play » that we have been watching ? », CURRY, p. 167.

dirigeant les répétitions de sa première pièce, où il fait coïncider sa véritable histoire et ses rêves en donnant une fin heureuse à sa liaison avec Annie, et dans laquelle il distribue un jeune acteur, au physique plus avantageux que le sien, dans son propre rôle, annonçant *Anything Else*.

Nous l'avons vu, le film a suscité de nombreuses réactions négatives à sa sortie. Il semble pourtant qu'il a su par la suite gagner l'estime d'au moins une partie du public, puisqu'il a fini par rapporter quelque argent, en particulier à l'étranger⁴⁴. Mais surtout, il a su convaincre certains des qualités de cinéaste de Woody Allen, dans la mesure où contester ses qualités esthétiques serait faire preuve de mauvaise foi. Il nous semble donc qu'Allen a gagné son pari avec *Interiors*, en dépit des nombreux reproches faits au film, que d'aucuns considèrent comme pur plagiat. Certes, Woody Allen ne se départ pas de sa révérence pour ses maîtres, Bergman et Tchekov en particulier, mais pourquoi le ferait-il ? Si le symbolisme du film ou la fin mélodramatique peuvent paraître pesants, il nous semble que le premier est justifié par l'ironie du cinéaste vis à vis de ses propres tendances au sérieux et que la seconde donne une dimension nouvelle à l'expression du réalisateur qui se montre capable d'une scène au premier degré, sans la moindre trace de dérision. Le mélodrame permet une irruption de la matérialité la plus crue qui fait sortir les personnages survivants de l'impasse de la distance toujours grandissante que ces intellectuels mettent entre eux et le monde, et donc une forme de dénouement de crise que Woody Allen semble s'autoriser pour la première fois. Au-delà, on pourrait souligner la qualité de la direction d'acteurs et la subtilité de la narration, telle que nous l'avons dégagée grâce à l'analyse de la première séquence. A le voir ou à le revoir, gageons que nous ne sommes pas les seuls à avoir envie de dire, bon travail, Mr Allen, vous êtes capable de réaliser un beau film grave dans lequel vous ne jouez pas, sans qu'il s'agisse simplement du « syndrome du clown triste », et tout en vous inscrivant parfaitement dans les préoccupations que vous développez d'un film à l'autre.

« *In a few days it'll be September.* »

Si dans la filmographie, le premier opus « sans Woody Allen » qui suit *Interiors* est *The Purple Rose of Cairo* (1985), cet aspect paraît à première vue le seul qui lie deux films de

⁴⁴ « *Interiors*, which cost \$10 million to produce, was better received in Europe, and it ultimately earned a light profit despite grossing only \$4.6 million in U.S. and Canadian rentals (not including later video rentals and television revenues). », SCHWARTZ, 133.

genre et de style très différents. Puis, en 1987 et 1988, vont sortir en ordre rapproché trois films dans lesquels le réalisateur ne joue pas, *Radio Days*, *September* (1987) et *Another Woman* (1988). Nous avons expliqué plus haut pourquoi nous avons choisi d'écarter *Radio Days* de ce volet de notre étude. En revanche, les deux autres films peuvent être associés à *Interiors* dans ce que nous appellerons la « trilogie sérieuse » de Woody Allen puisqu'ils se caractérisent par la gravité de leur ton, alors que *The Purple Rose of Cairo* présente une thématique, un style et une cinématographie générale très différents. Nous le laisserons donc de côté pour le moment, souhaitant étudier les trois films les plus constamment graves de Woody Allen dans une perspective d'ensemble. En dépit de la chronologie de la production et de la distribution, celui qui pour nous reprend le mieux le fil de *Interiors* est *Another Woman* dans la mesure où la parole prise dans *Interiors*, en particulier à la fin, par d'autres personnages que celui habituellement joué par Woody Allen, y est d'emblée attribuée au personnage principal dont nous entendons la voix *off* dès les premiers plans. A Joey qui prend la plume pour livrer quelques pensées, à la fois à un journal intime et aux spectateurs du film, répond Marion, le brillant professeur de philosophie qui ne nous épargne rien de son monologue intérieur. Elle nous déclare tout de go qu'elle commence l'écriture d'un nouveau livre et a besoin de s'isoler dans un petit appartement de location. A croire que nous, spectateurs, ne la dérangerons pas. Et pourtant, il faudra bien faire un film, fondé sur le voyeurisme et ce qu'on peut appeler le *dérangement*, soit l'irruption d'éléments extérieurs bouleversant les beaux projets de réclusion créative.

Les trois films graves d'Allen sont reliés thématiquement par ce souci de trouver des lieux idéaux pour l'équilibre et la créativité qui, fort ironiquement, se révèlent être de bien piètres havres, mais *September* s'écarte des deux autres, en particulier en ce qui concerne son genre, son style et le statut de ses personnages. Il occupe une place à part dans la filmographie d'Allen⁴⁵ en ce qu'il paraît revendiquer sa « non appartenance ». Les seuls éléments de comique y sont parfaitement involontaires, du moins chez Lane (Mia Farrow) que l'on semble en droit de considérer comme le personnage protagoniste. La maison qui constitue le seul décor du huis clos lui appartient et c'est elle qui décide de qui y entre et en sort et de qui y séjourne. La définition des autres personnages s'appuie entièrement sur leur degré de relation avec Lane, de sa mère à sa meilleure amie en passant par le vieux voisin secrètement amoureux et le bel invité qu'elle convoite, sans oublier quelques comparses comme la femme de l'agence immobilière et les éventuels acheteurs de la fameuse maison. Qui plus est, elle a

⁴⁵ « *September* is the most difficult of all the Allen films to watch. » BLAKE, p. 145.

une fonction de narratrice puisqu'elle prend la parole au moment de crise du film pour révéler un secret de famille. Or, pourrait-on imaginer personnage présentant moins d'aspects volontairement comiques? A aucun moment Lane ne cherche à faire rire qui que ce soit et son humeur mélancolique, et même dépressive, rejaillit sur la maisonnée et sur le film qui, s'il n'est pas à proprement parler un drame, est tout entier sous-tendu par la tragédie originelle qui lie et oppose Lane et sa mère, soit le meurtre par la première, jeune adolescente, de l'amant mafieux de la seconde⁴⁶. Toutefois, il serait abusif de dire que ce personnage n'a rien d'allénien, tant il est clair que Lane emprunte certains traits à la *persona* définie aux chapitres précédents⁴⁷. Nous l'avons qualifiée de dépressive : combien de fois n'avons-nous pas entendu un personnage allénien, d'Allan Felix (*Play It Again, Sam*) à Mickey Sachs (*Hannah and Her Sisters*, le film qui précède *September* dans la filmographie) soupirer : « *I'm so depressed !* » ? « *Like the earlier Job figures, Boris and Danny Rose, she is an Allen hero who is burdened by guilt and persecuted by life even though she has done nothing wrong.* »⁴⁸ Cependant, l'acharnement du destin sur cette figure n'en fait pas un personnage comique du même type que les « héros » nommés ici. Par exemple, elle n'émet aucune des répliques spirituelles qui caractérisent les avatars alléniens et elle n'a aucun des idiotismes désopilants d'un Danny Rose. Le rapprochement que fait Richard Blake entre Lane et Boris Grouchenko ou Danny Rose, sans être totalement erroné, nous paraît exagéré dans la mesure où ce sont deux personnages maladroits et malchanceux, certes, mais extrêmement actifs, et qui ne passent guère de temps à gémir sur leur sort, contrairement à Lane qui, pour nous, rejoint la cohorte des *whiners* et des « anhédonistes » en dépit de la dimension tragique que devrait lui conférer son passé. Nous avons désigné Lane, plus haut, comme le personnage protagoniste du récit, et c'est bien ainsi qu'elle apparaît en début de film, ne serait-ce que parce qu'elle est incarnée par Mia Farrow, actrice dont la plupart des spectateurs connaissent les liens avec le réalisateur. Elle joue à des titres divers dans les six films précédents, avec en particulier un rôle de toute première importance dans *The Purple Rose of Cairo*, et fait une véritable performance d'actrice, très éloignée de sa *persona*, dans *Broadway Danny Rose*. Pourtant, au fur et à mesure que le film progresse, nous assistons à la dépossession progressive mais inéluctable de ce personnage central, ce qui a pour effet singulier de doter le film d'un centre

⁴⁶ « The most intriguing aspect of this story is that it seems to be partly based on the death of gangster Johnny Stompanato (he was bossman Mickey Cohen's henchman), who beat up his girlfriend, actress Lana Turner, and was killed by her daughter. », FITZGERALD, p. 60.

⁴⁷ « Lane serves as the Allen surrogate. », BLAKE, p. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

qui peu à peu se creuse autour d'une figure de plus en plus effacée : d'où, sans doute, l'indéniable désaffection publique et critique pour une œuvre fermée et difficile.

C'est ainsi que Lane est absente des tout premiers plans, qui sont consacrés au décor, comme dans *Interiors*. On suit la caméra qui explore les pièces d'une belle maison de campagne où dominent les tons chaleureux du bois blond, qui rappellent plus l'atmosphère estivale de *A Midsummer Night's Sex Comedy* que le « gris de glace » d'*Interiors*. Au-delà de la reconnaissance de l'influence de Bergman dont de nombreux films commencent par des plans fixes sur des intérieurs ou des parcs (*Cris et Chuchotements*⁴⁹ ou *Fanny et Alexandre*⁵⁰, pour ne citer que ceux-là), ces plans présentent la maison, lieu unique de déroulement de l'intrigue, qui joue un rôle essentiel dans le film. Woody Allen lui accorde lui-même le rang de « personnage », et raconte à Stig Björkman comment le film est né d'un désir de tournage dans une maison de campagne de ce genre⁵¹. En d'autres termes, la maison précède Lane dans l'ordre d'entrée en scène, et si nous apprenons, plusieurs plans plus loin, que cette dernière en est propriétaire, nous retenons de cet ordre d'apparition que la présence de Lane n'est ici que transitoire. D'ailleurs, c'est en disant qu'elle souhaite s'en défaire pour payer les dettes accumulées pendant la période d'inactivité ayant suivi sa dépression et sa tentative de suicide que Lane s'en déclare, de manière bien peu affirmative, propriétaire. Le statut de Lane se voit donc affaibli avant même qu'elle n'entre en scène : non seulement ce n'est pas elle que l'on voit en premier, mais ce n'est pas elle que l'on entend non plus, puisque les premiers plans s'accompagnent du son *off* des voix de deux autres personnages que l'on découvre assis sur un canapé, en plein cours de conversation française. Remarquons au passage comment la première séquence revendique l'absence à l'image d'Allen lui-même : les premiers mots qui parviennent au spectateur, à sa grande surprise, et avec ce qu'il faut de mystère et de malice pour lancer un film pas si tragique que cela, ne sont-ils pas, « J'aime beaucoup des (*sic*) choses à la campagne », prononcés de manière appliquée par une voix *off*, américaine et féminine ?

⁴⁹ Ingmar Bergman, *Viskning och rop*, Cinematograph AB, 1972.

⁵⁰ Ingmar Bergman, *Fanny och Alexander*, Cinematograph AB, 1982.

⁵¹ « J'allais souvent dans la maison de campagne de Mia, qui m'avait toujours semblé pouvoir offrir un excellent décor de film, en raison de l'ambiance qui y régnait », ALLEN, 2002, p. 164.

« *Les premières images du film sont magnifiques : la caméra parcourt lentement la maison, tandis que l'on entend Dianne Wiest et Denholm Elliot converser en français. Ces images établissent à merveille l'ambiance et le rythme du film.*

Oui, elles établissent l'ambiance, tout en décrivant la maison. Car, comme dans *Intérieurs*, la maison de *September* est l'un des personnages. Et c'est sur cette base que j'ai bâti le scénario. La maison est donc un élément essentiel du film, que je désirais montrer, exactement comme j'ai voulu montrer celle d'*Intérieurs* dont le personnage principal, la mère, était décoratrice, ce qui conférait encore plus d'importance à la maison. A mes yeux, la maison est un personnage essentiel. », *ibid.*, p. 168.

Encore quelques plans, et le personnage principal, au statut déjà menacé, fait son entrée. Là encore, le négatif l'emporte largement. Alors que les premiers propos entendus consistaient en un hymne, tout maladroit et surprenant qu'il fût, aux beautés de la campagne⁵², Lane prend la parole pour récriminer et se plaindre de sa mère qui jonche la maison de fleurs laissées à faner, fleurs qu'elle doit ensuite jeter. Et que dire de son aspect physique guère plus engageant que les fleurs défraîchies que son rôle de maîtresse de maison oblige à ramasser quand d'autres, qui n'ont pas ses responsabilités, s'amuse à les cueillir? Les répliques amusantes en moins, ne serait-ce pas un Woody en jupon qui fait son apparition, plainte à la bouche et lunettes sur le nez ? Là aussi, dépossession : où est passée la lumineuse Ariel de *A Midsummer Night's Sex Comedy* ou l'irrésistible Tina Vitale de *Broadway Danny Rose*? Pour le spectateur de 1987, la *persona* de Mia Farrow, blonde et diaphane, était un composé du lutin anorexique de *Rosemary's Baby*⁵³ et de cet idéal féminin américain que représente la Daisy de *The Great Gatsby*. Et voilà que l'on passait d'un Botticelli hollywoodien à une pauvre fille sans apprêt et sans attraits, et même pas drôle ! Son absence de sex-appeal qui rappelle le personnage de Joey dans *Interiors* est un des reproches adressés au film. Comment peut-on avoir un personnage principal aussi peu attrayant, comment Allen pouvait-il se permettre d'enlaidir Farrow à ce point, alors que toute l'intrigue repose sur les événements dramatiques ayant marqué sa quatorzième année? John Baxter s'en étonne : « *A woman with Lane's history might have been expected to be seductive, but Allen makes Farrow a frump, with glasses, untidy hair to her shoulders, and a wardrobe in which every garment seems to have been dyed with weak tea.* »⁵⁴ Là aussi, Lane est dépossédée, privée d'une véritable stature d'héroïne de mélodrame. Les sentiments qu'elle suscite, tant parmi les autres personnages qu'auprès des spectateurs, s'apparentent plus à la pitié, et même parfois, à l'agacement qu'à l'effroi que sont censées inspirer les figures tragiques. Le jeune premier sur qui elle a jeté son dévolu, oh, de façon bien timide, mais avec ces manières que les anglosaxons qualifient de « passives/agressives », qui la font se présenter comme un être fragile auquel on cède de peur de le briser⁵⁵, profite de son hospitalité mais lui préfère sa meilleure amie. Lane ne parvient à susciter l'amour que chez un vieux voisin charmant, mais plutôt pitoyable lui aussi. Il devient assez rapidement clair qu'elle est présentée avec une certaine ironie en dépit de son indéniable difficulté de vivre, comme si Allen s'en prenait ici à une

⁵² Ces propos, dans une langue étrangère, sur la sincérité desquels on peut s'interroger, provoquent le même étonnement que les plans de coupe saugrenus (dans « un Woody Allen », s'entend) de papillons et de faons s'ébattant gaiement au début de certaines séquences de *A Midsummer Night's Sex Comedy*.

⁵³ Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, Paramount, 1968.

⁵⁴ BAXTER, p. 351.

⁵⁵ C'est la stratégie adoptée par Judy dans *Husbands and Wives*, également jouée par Mia Farrow.

nouvelle incarnation du « pleurnichard » qui se rend insupportable même lorsqu'il est en droit de geindre. Le spectateur se surprend à rire des remarques cruelles de la mère abusive exaspérée par le peu d'attraits et de dynamisme de sa fille, comme le fait remarquer Annette Wernblad :

... the character of Lane (like the Liv Ullmann character in *Autumn Sonata*) is terribly enervating in her self-pity. Thus, although you really try to be sympathetic toward her, at times you are reminded of a central motif in *Take the Money and Run!*, and you catch yourself wanting to take off her glasses and step on them. One serious problem in this connection lies in the fact that it is difficult in comparison to really be angry with Diane despite all the damages she causes. In fact, one actually laughs when she hurts Lane with remarks such as, "You dress like a Polish refugee."⁵⁶

Cette réaction ambivalente, toutefois, n'est pas à porter au débit du film, du moins pour nous, car elle nous permet de réfléchir à la nature même de l'héroïne de mélodrame, sadisée par des récits dont les auteurs sont en général des hommes, comme nous le rappellent les féministes. Victime, Lane suscite des réactions ambivalente de pitié et de cruauté parmi son entourage comme auprès des spectateurs. Richard Blake dans *Woody Allen: Profane and Sacred*, une analyse de la dimension religieuse des films de Woody Allen, lit celui-ci comme le récit de la lutte de Lane contre ses démons, qui pour lui s'achève par un triomphe. Il voit donc Lane comme une authentique héroïne, que l'on considère le film selon un point de vue chrétien ou qu'on le compare à la tragédie grecque⁵⁷. Or, au terme du film, on peine à interpréter les dernières scènes comme un triomphe. Lane se retrouve quasiment à la case départ, envisageant le suicide après une nouvelle déception amoureuse et soumise au caprice de sa mère pour ce qui est de la vente éventuelle de la maison⁵⁸. Si elle renonce au suicide, ce n'est pas par héroïsme mais par simple instinct de survie, et sur les conseils de celle-là même qui lui a ravi l'homme de ses rêves ! Lane reste dans l'indécision : elle ne sort pas de son marasme et ne choisit pas de vivre, mais reconnaît qu'elle n'a d'autre choix que de survivre. Ce n'est d'ailleurs pas elle qui a le dernier mot, mais comme au début, sa meilleure amie, sous prétexte d'encouragements, alors qu'une héroïne, cela provoque un dénouement, qu'il soit heureux ou tragique ! Elle échoue à prendre une véritable dimension héroïque, ce qui, de notre point de vue, explique en partie l'échec public du film dans la mesure où il est difficile de

⁵⁶ WERNBLAD, p. 125.

⁵⁷ « A Christian may be tempted to see Lane's ordeal as an image of Purgatory, the period of temporary cleansing in the afterlife before one enters eternal bliss. It may even suggest a form of death and resurrection (...) More properly, however, Lane's struggle and triumph may reflect the classic agon, or ordeal, that precedes the vindication of the Greek tragic hero. », BLAKE, p. 145.

⁵⁸ Lane n'est pas plus officiellement propriétaire de la maison à la fin qu'au début, et l'on aura compris que les engagements de sa mère n'ont qu'une valeur très relative.

trouver de l'intérêt à une « histoire » quand on ne reconnaît pas au personnage principal des vertus (ou des vices) lui conférant une stature singulière. Lane compose bien une figure de *schlemiehl* confronté à la tragédie, reprenant par là certaines caractéristiques des rôles de Woody Allen lui-même, mais il nous semble surtout qu'elle symbolise une résistance des créatures alléniennes au tragique et même au mélodramatique. C'est un personnage entre la vie et la mort, chez qui Thanatos l'emporte sur Eros. Elle est à la campagne pour se remettre d'une tentative de suicide, et sera tentée de recommencer à la fin du film, elle ne peut inspirer de sentiment amoureux que chez un vieillard, elle fait peur au « jeune premier », elle est célèbre pour avoir donné la mort à l'amant de sa mère, le secret de famille étant que celle-là même qui lui a donné la vie n'a pas hésité à lui faire endosser le meurtre à sa place... Et sa tentative de rébellion n'y change rien. *September* s'inspire en partie du film d'Ingmar Bergman *Sonate d'automne*⁵⁹, comme plus tard le film de Pedro Almodovar *Talons Aiguilles*⁶⁰, mais là où les personnages du réalisateur espagnol parviendront à une résolution du conflit mère/fille par le biais d'un flamboyant mélodrame⁶¹, le film de Woody Allen s'achève dans l'indécision. Est-ce à dire que le film est un échec, et qu'au-delà, Allen s'égare lorsqu'il se pique de faire un film grave et/ou de ne pas faire à proprement parler « un Woody Allen » en portant à l'écran de nouvelles tribulations de « son » personnage ?

Il apparaît à la lecture des critiques que *September* fut un film largement mal aimé⁶² et un échec commercial⁶³, en dépit du soin que le réalisateur a apporté au tournage, allant jusqu'à renoncer à une première version qu'il jugeait peu satisfaisante parce que certains des acteurs d'origine ne correspondaient pas au projet lui tenant à cœur, un huis clos inspiré de *La Mouette* d'Anton Tchekhov. On lui reproche surtout un style théâtral et trop démonstratif qui amène les acteurs à prononcer des dialogues abstraits et contraints⁶⁴, ainsi qu'une incapacité à

⁵⁹ Ingmar Bergman, *Höstsonaten*, Filmédis, 1978.

⁶⁰ Pedro Almodovar, *Tacones lejanos*, Canal + / Ciby 2000, 1991.

⁶¹ Rebecca petite fille empoisonne un de ses beaux-pères, puis devenue adulte épouse l'ancien amant de sa mère Becky, mari qu'elle assassine lorsque celui-ci renoue avec Becky, célèbre chanteuse qui fait un *come back* en Espagne ; mais cette dernière, à l'article de la mort, endosse le meurtre, permettant une « fin heureuse » réconciliant tradition et *movida*, puisque sa fille innocentée va pouvoir filer le parfait amour avec le juge d'instruction qui a mis à jour la vérité en se travestissant en... Becky !

⁶² Sam B. Girgus en parle à peine, sinon pour l'écarter comme un exemple d'absence de réussite au sein d'une période pourtant faste, à l'instar (pour lui) de *Another Woman* (« ...*Hannah and Her Sisters* and *Crimes and Misdemeanors*, films that compensate for less successful efforts during these years like *Another Woman* and *September*. », GIRGUS, p. 106), ou dans une page consacrée à l'influence d'Ingmar Bergman.

⁶³ « ... unlike other Allen movies that lost money in the United States but nonetheless broke even or garnered a profit in Europe, *September* did not fare well overseas either. Overall, it cost \$10 million to produce and grossed only \$486,000 in U.S. and Canadian rentals. », SCHWARTZ, p. 220.

⁶⁴ « Its dialogue at times seems stilted... », WERNBLAD, p. 125. « ... both the studio set and the confessional dialogue give the impression that this is a play being filmed – this artificiality detracted me from my viewing pleasure. », FITZGERALD, p. 61. « In *New York* magazine, David Denby, normally a staunch supporter, would

se défaire de « l'angoisse des influences », en particulier de celle d'Ingmar Bergman⁶⁵. Foster Hirsh va jusqu'à parler de film « avorté », et conclut à l'incapacité d'Allen à réaliser autre chose que des comédies : « *As the utterly stillborn September and Another Woman testify, he clutches when he eliminates all traces of comedy from his work.* »⁶⁶ La simple vision sans a priori des films incriminés dément ce jugement lapidaire. L'un et l'autre contiennent bien des éléments de comédie, et d'ailleurs n'appartiennent pas à un autre genre que ce que l'on appelle la « comédie dramatique » puisqu'ils ne finissent pas mal. Cet échec, du moins aux Etats-Unis, n'a rien d'une surprise au vu du genre (un drame intimiste) comme du style (du théâtre filmé⁶⁷). Allen lui-même confie à Stig Björkman qu'il s'y attendait, mais semble aussi satisfait du film que peut l'être ce perfectionniste⁶⁸. Comme le dit Diane dans le film, « *There are probably things I would do differently if I had them to do over again, but I don't.* » On se demande même s'il ne prend pas un malin plaisir à déplaire : le film ne commence-t-il pas en français? Face à semblable provocation, la désaffection du public et d'une partie de la critique serait finalement de bonne guerre... Forster Hirsh ne se contente cependant pas de « descendre » *September*, et analyse assez finement le désir de gravité qui tarade Allen dès *Manhattan*, le poussant à faire des films dans lequel il ne peut apparaître en tant qu'acteur, tant sa *persona* comique est envahissante. C'est pourquoi, d'après F. Hirsh, il lui déclarera la

lament that 'neither the characterisation nor the story is idiosyncratic enough to make up for Allen's alarmingly solemn tone, and much of the writing is either baldly functional or soap-opera flossy.' », BAXTER, p. 351.

⁶⁵ « *September*, so obviously 'Uncle Vanya-Lite,' provoked critics into pointing out (Allen's) fondness for aping his favorite directors. Pauline Kael called the picture "profoundly derivative and second rate." What a tragic waste of a career, she lamented; by placing a low value on his talent, by trying to imitate Chekhov, he had turned into 'a pseud.' », MEADE, p. 187.

⁶⁶HIRSH, p. 205.

⁶⁷ L'expression « théâtre filmé » n'a pour nous aucune connotation négative. La théâtralité de *September* ne relève pas de la maladresse comme le pensent ses détracteurs, c'est au contraire un choix de l'auteur, qui donne au film une résonance particulière. Le cinéma d'Allen ne s'appuie pas sur une illusion réaliste, et cherche par divers moyens à nous rendre conscients de l'artificialité de ce qu'il donne à voir. Le respect des unités, l'aspect très écrit des dialogues et le jeu relativement théâtral (soit, proche de celui qu'ils auraient sur la scène, sans la moindre nuance péjorative) des acteurs comptent parmi ces moyens, mais *September* n'en est pas moins film. Au contraire les choix du réalisateur insistent sur sa nature de représentation filmique, forcément décalée par rapport au « naturel », en contrepoint d'images comme on ne peut en voir que dans un film. Allen rend plusieurs fois hommage au théâtre dans ses oeuvres, en particulier dans *Bullets Over Broadway*, et donne souvent des rôles à des acteurs brillant aussi sur la scène, comme ici Denholm Elliott.

⁶⁸ « A l'arrivée, j'étais très satisfait de la deuxième version. Je savais que le film ne serait sans doute pas un grand succès populaire, car il n'était pas suffisamment accessible. Le film a pourtant été défendu. Richard Schickel en a dit du bien dans *Time Magazine*. J'ignore comment *September* fut reçu en Europe, mais il n'a pas plu aux Américains. Que le film soit bon ou mauvais, ce n'est vraiment pas un genre qui les intéresse. (...) J'ai fait un certain nombre de films en sachant qu'ils ne seraient pas très populaires aux Etats-Unis : tels *Stardust Memories*, *September*, et plus récemment, *Ombres et brouillard*. J'estimais qu'ils pouvaient remporter un certain succès critique, tout en sachant pertinemment qu'ils ne pourraient jamais séduire le grand public. Je savais que ces trois films ne combleraient pas l'attente des gens qui vont au cinéma. *September* a tenu quelques mois au Paris Theatre, avant d'être repris dans quelques salles, ainsi que hors de New York. Le film est sorti dans quelques villes universitaires, quelques grandes villes... mais si rares ! Aux Etats-Unis, il est passé totalement inaperçu. », ALLEN, 2002, pp. 166-7.

guerre dans *Stardust Memories*⁶⁹, se condamnant à l'échec en réalisant des films qu'il n'a pas les moyens de faire : « *September and Another Woman are the kind of effortfully deep movies Sandy Bates might have made if he was feeling particularly punishing and puritanical...* »⁷⁰ Juger de l'échec ou la réussite artistique de tel ou tel film ne relève pas exactement de notre perspective d'étude, mais il nous semble que *September* ne démérite pas tant que cela, et qu'il marque une étape importante dans l'œuvre du cinéaste. En tout état de cause, Allen tenait à ce film en particulier, puisqu'il est allé jusqu'à le tourner deux fois, comme si son absence en tant qu'acteur renforçait ses exigences vis-à-vis du travail de tournage.

L'un des mérites de *September* est de confirmer une tendance perceptible dès *Interiors* : les personnages féminins occupent le devant de la scène, dès lors qu'il s'agit d'avoir d'autres protagonistes que « Woody Allen ». En dépit des accusations de « machisme » dont le réalisateur fait régulièrement les frais⁷¹, on a vu assez tôt dans la filmographie des personnages féminins « forts » intervenir, puis parvenir peu à peu à faire jeu quasiment égal avec le héros allénien. On peut ainsi suivre la carrière des personnages incarnés par Diane Keaton, de la poétesse Luna dans *Sleeper* à l'héroïne éponyme de *Annie Hall* en passant par Sonia dans *Love and Death*. Quant aux films dans lesquels Allen ne joue pas, si l'on excepte *Radio Days* pour les raisons que l'on sait, les cinq premiers font la part belle aux personnages féminins. Ce n'est plus vrai pour le groupe de films plus récents, *Bullets Over Broadway*, *Celebrity* et *Sweet and Lowdown*, où le choix d'un autre acteur pour incarner le protagoniste est, de l'aveu du réalisateur, d'abord dicté par la nécessité, soit « l'âge du capitaine » : ces films n'entrent donc pas dans la même catégorie. Forster Hirsch⁷² n'a pas tort lorsqu'il fait remarquer que l'encombrante *persona* allénienne ne se prête guère au genre de comédies douces-amères que Woody Allen privilégie de 1982 à 1991, de *A Midsummer Night's Sex Comedy* à *Shadows and Fog*, la décennie au cours de laquelle il dédie le plupart de ses œuvres à sa muse d'alors, Mia Farrow. Les années quatre-vingt sont marquées dans certains films (*Hannah and Her Sisters* ou *Crime and Misdemeanors*) par un recul des personnages incarnés par Woody Allen, qui même lorsqu'ils sont présents, font au plus jeu égal avec d'autres protagonistes, en particulier féminins.

Le choix de protagonistes féminins marque bien la volonté chez Allen de faire autre chose tout en restant dans les mêmes thématiques, et de créer de nouveaux personnages pour

⁶⁹ « *Stardust Memories* represented an opening round in the film maker's war against "Woody Allen". », HIRSH, p. 195.

⁷⁰ HIRSH, p. 199.

⁷¹ Et qui, comme nous l'avons vu, ne sont pas sans fondement, mais c'est un autre débat.

⁷² HIRSH, p. 202.

les confronter aux dilemmes moraux et aux questions esthétiques et métaphysiques qui sous-tendent ses films, en particulier dans sa « trilogie sérieuse ». Plus encore qu'*Interiors*, *September* prend la forme d'un petit théâtre sur lequel le marionnettiste Allen se plaît à faire évoluer trois femmes et trois hommes⁷³, et où ces derniers n'ont pas plus le beau rôle que dans *Interiors*. Sans remettre du tout en cause l'excellente interprétation de Denholm Elliott dans le rôle de Howard, le vieil amoureux transi de Lane, son personnage d'aimable voisin lettré, mais passablement alcoolique et donc réduit à enseigner dans un établissement secondaire local n'a rien de très engageant, même s'il campe une sorte d'esprit du lieu, de permanence, dans une maison dont nous avons dit toute l'importance. Lane n'a qu'indifférence pour sa sage bonhomie, il semble en fait faire partie des meubles de cette maison qu'elle souhaite vendre. En d'autres termes, elle peut se passer de Howard, et le spectateur a l'impression que le film pourrait faire de même et que le personnage a une fonction plus décorative qu'essentielle, quoiqu'il ne faille jamais négliger le décor chez Allen... Howard a certes sa partition à jouer⁷⁴, mais le sentiment persiste qu'il n'est là que par souci de symétrie, afin qu'il y ait trois hommes pour que se fassent et se défassent les couples et les triangles amoureux selon les errements du cœur, comme dans plusieurs autres films de Woody Allen⁷⁵. La tiédeur des sentiments que Lane lui porte rejaillit malheureusement sur le personnage.

On pourrait penser qu'à contrario, Peter se voit attribuer un rôle positif, au vu de la forte attirance que Lane éprouve pour lui. Dans la première version du film, c'est Christopher Walken qui était distribué dans le rôle, repris ensuite pendant quelques semaines par Sam Shepard. Sans entrer dans les potins de tournage, on peut se demander pourquoi l'un, puis l'autre, n'ont pas fait l'affaire. Il nous semble pour notre part que ces fortes personnalités d'acteurs auraient rompu l'équilibre ténu de ce film qui ne s'appuie pas pour son intrigue sur des relations amoureuses passionnées. Sam Waterson, au jeu plus retenu et à la *persona* plus lisse, n'occupe pas autant le terrain que l'auraient fait l'un ou l'autre acteur d'abord pressenti, et permet donc que se développe la seule relation véritablement passionnée du film, la relation mère/fille. Qui plus est, c'est son troisième rôle chez Allen et son personnage garde quelque

⁷³ On pense, bien sûr, à Bergman, au théâtre et à la lanterne magique de *Fanny et Alexandre* en particulier, mais aussi au petit théâtre de Jean Renoir, ou à celui du *Dernier métro* de François Truffaut. (François Truffaut, *Le dernier métro*, Les Films du Carrosse, 1980)

⁷⁴ Ce n'est pas pour rien s'il est parmi les premiers que l'on entend parler, corrigeant le français hésitant de Stephanie – le français, la langue que l'on parle à Paris, haut lieu de l'amour romantique chez Allen.

⁷⁵ *Interiors* (Eve et Pearl pour Arthur, Joey et Mike, Renata et peut-être Flynn pour Frederick), *A Midsummer Night's Sex Comedy* (Andrew entre son épouse Adrian et son ancienne flamme Ariel, Leopold entre sa fiancée Ariel et Dulcie, Maxwell entre Dulcie et Ariel) et *Hannah and Her Sisters* (Elliot entre Hannah son épouse et sa belle-sœur Lee, Frederick et Lee, Mickey entre son ex épouse Hannah et son ex belle-sœur Holly).

chose de ses deux autres incarnations⁷⁶. On retrouve en lui un peu de la discrétion, mais aussi de la faiblesse de Mike, marxiste en chambre dans *Interiors*, incapable de satisfaire sa compagne Joey ou de s'opposer aux envahissants projets de décoration de son intérieur par la mère de celle-ci, malgré qu'il en eût. Il est cependant rarement présenté de manière ironique. On pourrait penser que c'est un personnage trop effacé pour cela, mais n'oublions pas que le beau rôle lui est donné de façon ultime : il sauve Joey de la noyade dans la scène finale, totalement au premier degré, où on le voit longuement lutter contre les vagues et contre la volonté suicidaire de sa compagne. En revanche, l'ironie domine dans le traitement du personnage de David dans *Hannah and Her Sisters*, architecte mélomane que convoitent deux amies, Holly (Dianne Wiest, déjà) et April (Carrie Fisher). Son élégance nonchalante, ses propos raffinés et surtout son absence apparente de machisme⁷⁷ vont les séduire, et pourtant le spectateur ressent comme de l'excès dans son évocation de ses soirées dans sa loge à l'opéra, à boire du vin en pleurant à chaudes larmes, même si David ne manque pas de se moquer de lui-même⁷⁸. Cette capacité à l'autodérision, on la retrouve chez Peter, mais tout aussi limitée, et de pure forme. Lorsqu'il s'agit d'action, finie la délicatesse, il couche bel et bien avec l'une, puis l'autre, et s'éclipse rapidement après avoir brisé ce qui restait de cœur à Lane qui le surprend embrassant Stephanie. Peter finit par apparaître comme un traître et un jouisseur, comme l'était David, sortant tour à tour avec Holly et April. Il est intéressant de constater que l'autodérision, ce bouclier du *schlemiehl* qui pare les coups en se les donnant lui-même, dimension fondamentale de l'humour allénien, peut aussi être dénoncée par le biais de l'ironie comme une couverture dissimulant parfois la duplicité, la paresse, en un mot, la bassesse. Non pas que Peter soit condamné, il ne s'agit pas ici de redresser les torts en portant un jugement sur une créature filmique, mais de bien percevoir comment l'ironie allénienne joue à plusieurs niveaux⁷⁹. La charge contre Peter est assez féroce comme cela, puisque le film le renvoie

⁷⁶ On sait également qu'Allen aime à travailler d'un film à l'autre avec quelques acteurs de prédilection, à l'instar de son maître Ingmar Bergman. Ce goût pour une sorte de « troupe » vient probablement du théâtre, argument supplémentaire étayant notre position quant à la conception très positive du « théâtral » chez le réalisateur.

⁷⁷ Son goût des beautés architecturales classiques de New York et surtout son amour de l'opéra le doteraient même de caractéristiques homosexuelles, à en croire les clichés.

⁷⁸ Dans *Hannah and Her Sisters*, le snobisme de David est dénoncé lorsque le film nous montre une « dégustation à l'opéra ». Tandis que sur scène, Manon Lescaut chante sa douleur, David manie le tire-bouchon : tout est dit, l'acte révèle l'affectation du personnage.

⁷⁹ Dans les failles du personnage se glissent des vices, ce que dans une perspective judéo-chrétienne l'on nomme des péchés. Ici, l'indécision de Peter ouvre la voie à la duplicité et à la paresse. On imagine l'impatience d'Allen vis-à-vis de ce genre d'attitude, lui dont le credo tient en gros à ceci : « Il suffit de considérer le travail que l'on a à faire, de tâcher de le faire, de s'évertuer à atteindre les buts que l'on s'est fixés... » (ALLEN, p. 185. A bon entendeur...). Peter fait tout le contraire, il s'apparente aux pseudo intellectuels auxquels s'en prend Allen quelque pages plus loin : « Les milieux artistiques, et le show-biz en particulier, sont bourrés d'individus qui se contentent de pérorer à longueur de journée. Quand ils pérorent, ils peuvent sembler brillants ou spirituels ; mais

écrire des slogans publicitaires sur Madison Avenue, lui interdisant de profiter plus longtemps de la trop hospitalière Lane sous couvert de devenir un véritable écrivain. Ce dénouement d'une intrigue ni tragique, ni même mélodramatique, relève du comique de boulevard, au point qu'on en vient à éprouver de la pitié pour ce personnage que l'on croyait de « jeune premier » et qui passe ainsi, le temps d'un film, de la séduction à l'humiliation⁸⁰.

Sans doute en partie parce qu'il ne se définit pas en fonction de ses relations avec Lane, protagoniste paradoxale qui semble attirer vers le néant ceux qui gravitent autour d'elle, seul Lloyd le spécialiste en physique nucléaire tire son épingle du jeu, même s'il est tout aussi impuissant que les autres face à l'absurdité de l'univers et des existences humaines. En tant que philosophe du film, il se fait le porte-parole de l'athéisme douloureux d'Allen, tandis que l'on se demande, à l'instar de Lane, ce que ce brillant scientifique peut bien trouver à ce monstre d'égoïsme, passablement vulgaire qui plus est, de Diane : c'est que cette dernière pourrait bien être elle le personnage principal, en bonne mère abusive supplantant une fois de plus sa pauvre fille si terne.

Les amateurs de lecture psychanalytique des films, ou plutôt d'analyse sauvage des cinéastes à travers leurs films, ne manquent pas de relever que, chez Allen, les personnages de mères ne sont que très rarement sympathiques, en tout cas en ce qui concerne les mères des avatars alléniens. En ce qui concerne Diane, c'est un euphémisme, car elle apparaît finalement encore plus destructrice envers sa fille qu'Eve ne l'est envers les siennes dans *Interiors*. Dans ce dernier film, le personnage de la mère est sacrifié à la fin, ce qui permet de résoudre le conflit, alors que dans *September*, les révélations mélodramatiques d'une Lane poussée à bout ne provoqueront aucun changement chez sa mère. Cette dernière demeure invaincue et sort du film dans le même tourbillon de vitalité qui l'y avait fait entrer au gré de son caprice. L'un des mérites de *September* réside dans la création de ce personnage profondément ambigu, cruel, destructeur, et cependant irrésistible. Richard Blake va jusqu'à y voir l'image d'un Dieu capricieux, le Dieu de Job soumettant les hommes à de terribles épreuves jusqu'à ce qu'ils reconnaissent qu'Il échappe à toute tentative d'explication humaine, un Dieu, également, dont

en fin de compte, il s'agit tout de même de voir qui est capable de s'asseoir à sa table, et de produire quelque chose. » (Ibid., p. 188) Au bout du compte, quand Peter agit enfin, c'est pour trahir celle qui lui offrait le moyen de travailler au fameux livre qu'il n'écrira sans doute jamais.

⁸⁰ Annette Wernblad voit Peter de manière beaucoup plus positive, sans doute influencée par les excellentes qualités d'acteurs de Sam Waterson et par la *persona* positive qu'ont établie d'autres rôles, en particulier celui du correspondant de presse Sydney Schanberg dans *The Killing Fields* de Roland Joffe (*La Déchirure*, Enigma (First Casualty)/Goldcrest, 1984), ainsi que son quatrième rôle chez Allen, le rabbin de *Crimes and Misdemeanors*. « He represents poetry and human dignity amidst all the turmoil and suffering », WERNBLAD, p. 125. A notre avis, l'ironie avec laquelle le personnage est présenté lui échappe : mais aussi, comment douter d'un futur rabbin, d'autant plus que c'est une figure très rare chez Allen ?

les hommes doivent se défaire pour pouvoir vraiment exister⁸¹. Il soutient qu'il faut y voir l'image d'un Dieu accablant les hommes de culpabilité, comme Diane charge Lane, à qui elle a donné la vie, du poids du meurtre qu'elle-même a commis. Il défend la thèse selon laquelle Allen signifierait à travers ce personnage que ce Dieu-là a perdu sa puissance dès lors que les hommes ne la lui reconnaissent plus. Diane est une femme âgée qui parvient seulement à faire illusion auprès des faibles, illusion à laquelle se raccroche, la nuit, l'astrophysicien effrayé par le silence des espaces non seulement infinis, mais également absurdes et cruels (« *haphazard, morally neutral and unimaginably violent* ») ; mais elle a perdu le pouvoir de donner la vie. Ne plaisante-t-elle pas, au moment de quitter la scène, au sujet de son diaphragme désormais inutile, dont elle ne peut cependant pas se résoudre à se séparer et qu'elle garde comme talisman ? Symbole, pour Blake, d'un Dieu auquel on ne se raccroche plus que par superstition.

L'analyse de Blake ne manque pas de pertinence, tant il est vrai que Diane tient de la divinité, ne serait-ce que par le pouvoir qu'elle continue d'exercer, en particulier sur les personnages masculins. Sans aller jusqu'à attirer Sam sexuellement, ne détourne-t-elle pas sur elle l'attention que Lane aimerait qu'il lui portât ? Elle apparaît beaucoup plus active, sexuellement parlant, et surtout beaucoup plus soucieuse de séduire que sa fille dont on devine immédiatement les inhibitions - inhibitions dont la personnalité envahissante de la mère est sans aucun doute responsable. Le trait est d'ailleurs un peu gros, dans cette description du conflit mère/fille, mais l'énergie et surtout l'humour de Diane emportent tout sur leur passage. Son goût déclaré pour le sexe l'éloigne de la chaste déesse dont elle porte le nom, sans doute par ironie, mais elle s'en rapproche par sa profonde ambivalence. Cette créature exubérante, survivante qui ne s'encombre ni de regrets ni de remords, force qui va et renaît de l'épreuve, qui attire et séduit irrésistiblement, se tient aussi bien du côté de la mort que de celui de la vie⁸². Elle donne le goût de vivre à son mari actuel, mais les deux précédents sont décédés. Elle aime les fleurs, jusque dans les imprimés quelque peu criards de ses vêtements, et exprime le souhait de passer le reste de ses jours dans le cadre bucolique de la maison du film, mais ce n'est qu'une passade pour la personnalité ô combien lunatique de cette moderne Artémis. Les fleurs cueillies sont laissées à faner et elle projette d'installer une piscine à la place de l'étang qu'elle n'a, avoue-t-elle, jamais aimé, parce qu'il y a « des choses

⁸¹ « She is an image of the God of Job, used so often in Allen's films. Because of her, others suffer without reason, and she remains happily unconcerned about their feelings. She feels no need to explain her action, other than admitting a certain lack of skill in practical matters, even though her inaptitude devastates those around her. She will be judged only on her own terms », BLAKE, p.149.

⁸² Pearl dans *Interiors* présente le même type d'ambivalence, veuve mais terriblement vivante.

vivantes dedans ». Un trait permanent domine toutefois dans cette personnalité capricieuse, un humour irrésistible. Diane est le personnage de comédie du film⁸³, c'est à elle que reviennent les remarques spirituelles, c'est elle qui manie l'ironie et l'autodérision nécessaires à la survie dans ce monde absurde, cet humour qui en fait le personnage marquant du film. Comment haïr une femme entre deux âges qui part vivre au soleil en claironnant qu'elle a pour projet de transformer ses taches de vieillesse en bronzage ? La performance d'actrice d'Elaine Stritch, plus familière du théâtre que des caméras, est pour beaucoup dans la réussite du personnage. Sa voix de mêlé-casse et ses manières de tornade contrastent avec le bon ton qui règne dans cette maison de campagne tchekhovienne et soulagent plus qu'elles n'effraient le spectateur quelque peu anesthésié par les atermoiements de Stéphanie, de Howard et de Peter ainsi que par les plaintes de Lane. Une femme vieillissante parvient encore à voler la vedette à deux « jeunes premières » (peu gâtées par le film, il faut bien l'avouer⁸⁴), dans un rôle très riche⁸⁵. Au cœur du drame intimiste, Allen place un personnage à la fois terrifiant et attachant, soulignant l'ambivalence de l'humour, cruel, mais salvateur.

Si Lane, protagoniste par défaut, se voit refuser le statut d'héroïne, Diane occupe le terrain, au point qu'il est difficile de décider de quel genre relève exactement le film, sinon qu'il refuse le tragique, à l'instar de Diane qui quitte la scène avec pour toute philosophie : « *Life is too short to dwell on our tragedies* ». On le range le plus souvent dans la catégorie des drames intimistes, mais il nous semble que le genre très large de la comédie dramatique lui convient mieux, ne serait-ce qu'en raison de la tension entre les deux termes. La comédie ne parvient pas à résoudre le drame, mais on voit que c'est le personnage comique qui lui survit le mieux. La morale n'est pas sauve, loin de là, mais la vie peut continuer tant bien que mal grâce à l'humour. En d'autres termes, le petit théâtre d'Allen lui permet de faire se rencontrer la muse du drame intimiste, telle qu'on peut la connaître chez Bergman, et celle de la comédie dramatique, et il semble bien que ce soit cette dernière qui l'emporte. Il nous paraît également que, si l'on peut penser avec Richard Blake que Diane est une figure divine, on peut aussi l'assimiler à la puissance présidant au film lui-même, cette instance tout aussi capricieuse que l'on désigne sous le nom commode, mais ambigu,

⁸³ « Elaine Stritch's character can be taken to personify the comic mode », Maurice Yacowar, « September », in CURRY, p. 46.

⁸⁴ Nous avons déjà évoqué l'apparence peu flatteuse de Lane/Mia Farrow, mais il nous semble qu'ici Stéphanie/Dianne Wiest, le cheveu ras, le sourire douloureux, l'air maladif et le jeu plutôt minaudant, n'est pas non plus à son avantage !

⁸⁵ On le verra encore mieux au film suivant, *Another Woman*, mais il est à noter que Woody Allen, l'âge venant, donne des rôles intéressants de femmes actives (en particulier sexuellement), intelligentes et riches d'expérience à des actrices quinquagénaires, ce qui est fort rare, mais explique aussi, hélas, la désaffection d'une partie du public sans doute peu intéressé par ces histoires de femmes entre deux âges...

d'« auteur ». Elle distribue la vie et la mort, et les rôles. « Auteur des jours » de Lane, elle a fait son malheur en la forçant à jouer le rôle de la jeune meurtrière irresponsable de son acte. Revenue dans sa vie, elle entend bien lui dicter sa conduite, l'abreuvant de conseils de séduction. Elle envisage de changer de décor, puis abandonne le projet, elle souhaite faire écrire son histoire et trouve, c'est commode, un écrivain potentiel sur place, tout en sachant pertinemment que la version du meurtre qu'elle va donner sera pure fiction... Personnage clé de ce film dans lequel Woody Allen ne joue pas, elle est à la fois l'occasion d'une réflexion sur le genre du film, ainsi que sur son essence même. Aux antipodes des personnages alléniens, elle permet à Allen de revendiquer la prééminence de l'humour en même temps que son ambiguïté, et d'explorer les limites de son cinéma. La conscience qu'il a du tragique de l'existence humaine le pousse, lors des tournants de son œuvre, à réaliser des films s'écartant du comique, sans jamais pourtant renoncer tout à fait au second degré et à l'humour. C'est la raison pour laquelle un film comme *September*, même en l'absence de Woody Allen comme acteur, s'affirme comme « un Woody Allen »⁸⁶. On y retrouve les préoccupations essentielles du cinéaste, en particulier la quête de raisons de vivre dans un monde voué à l'absurde, et la soif de relations entre les êtres à l'heure du règne de l'individu, incarnées par d'autres que lui dans ce que nous nommons le « petit théâtre » d'Allen.

Les détracteurs du film sont allés jusqu'à en contester le titre, jugé incompréhensible et sans rapport avec le contenu du film, qui ne serait justifié que par une réplique finale : « *In a few days it'll be September.* » Mais même si Allen déclare lui-même, dans l'interview publiée dans le *New York Times* du 6 décembre 1987 que cite Marion Meade, qu'il a choisi un titre qui ne signifierait rien pour le spectateur avant la fin du film, connaissant le goût du cinéaste pour l'ironie, nous ne suivrons pas cette dernière lorsqu'elle en conclut à un mauvais choix⁸⁷. Il nous semble au contraire que le mot, riche en connotations diverses, oriente le spectateur avant même qu'il ne voie le film, prêtant à ce dernier une atmosphère incertaine, hésitant entre l'été et l'automne, dégageant une douce mélancolie. Allen, plus tard, tiendra des propos différents, défendant son titre, même au prix d'une inexactitude⁸⁸. Au-delà de son

⁸⁶ « ... [the] director is really the star of his own movies whether or not he actually appears in them. », HIRSH, p. 204.

⁸⁷ « He deliberately gave the film a senseless title « that doesn't suggest anything to anybody until the movie is over, and to most viewers not even then. », MEADE, p. 186.

⁸⁸ « *Pourquoi avoir intitulé le film September ?*

Il s'est avéré difficile de trouver un titre. Finalement, *September* a paru le plus approprié, parce que le film se passe aux premiers jours de septembre, et que, pour les gens, septembre représente aussi l'automne de la vie. *September* collait donc assez bien.

Pourtant vers la fin du film, un des personnages dit : « *Le mois d'août tire à sa fin.* » Je me demandais donc si ce titre ne visait pas en quelque sorte à prolonger le film, à l'ouvrir sur l'avenir.

assimilation à l'automne de l'âge de ses personnages, il nous semble que le titre évoque aussi très bien les couleurs chaudes et les lumières tamisées baignant la maison et l'atmosphère générale du film. Le ton et le genre mêmes de ce dernier, typiquement allénien en ce qu'il n'est pas franchement un drame ni une comédie, lui donnent un charme délicat et indéfinissable, à l'image d'un mois où il est impossible de ne pas prendre conscience de la finitude de l'été, si beaux que soient les jours. Le film s'achève, sans vraiment se clore, non pas dans le drame ou la tragédie, mais dans l'irrésolution et la mélancolie, ce qui fait que l'on hésite à le qualifier de comédie. Le personnage comique a quitté la scène, sans être parvenu à établir le « bonheur » supposé s'instaurer à la fin d'une comédie ; reste l'héroïne par défaut qui avoue ne pouvoir faire autrement que de continuer à vivre. L'indécision domine, Lane reprend les papiers de la maison et s'installe pour préparer à nouveau sa vente, donnant l'impression d'un éternel recommencement. Cette fin ouverte explique pour nous, du moins en partie, l'échec du film qui n'apporte pas au spectateur la satisfaction d'une résolution, qu'elle soit tragique ou comique, et ce dernier pourra avoir l'impression qu'il s'agit d'un film « pour rien »⁸⁹. Il nous semble pourtant qu'il s'agit là d'une étape importante pour Allen, un « septembre filmique » pour lequel il choisit de ne pas apparaître à l'écran afin de réaliser une oeuvre plus grave que la présence de sa *persona* orienterait vers la tragi-comédie, sillon qu'il continue à creuser dans son film suivant, *Another Woman*.

« *A decent measure* »

Ce dernier film, plus encore que *September*, explore les illusions que les êtres peuvent se faire sur eux-mêmes, cette construction volontaire d'une personnalité qui ne correspond pas à un soi profond, qui en langue anglaise se nomme *self-deception*, la « tromperie de soi », les mensonges que l'on se fait à soi-même en se fabriquant un personnage, justement. La *persona* comique d'Allen telle qu'elle s'est dessinée dans la première partie de la filmographie, puis telle qu'Alvy Singer la présente dans le monologue d'ouverture de *Annie Hall* s'est construite sur la contradiction entre le discours sur lui-même, et les efforts dérisoires du personnage pour agir en fonction de cette personnalité qu'il croit devoir assumer, et ce qu'il est effectivement.

Non, non... Septembre arrive, sans rien impliquer de positif quant à l'avenir. Les personnages marchent non vers l'hiver, mais vers l'automne de leur vie.

Exactement comme dans *September Song**, que vous avez utilisée bien souvent dans vos films.

Oui, on retrouve vaguement la même tristesse. », ALLEN, 2002, pp. 164-5.

⁸⁹ Nous l'avons vu, beaucoup de critiques considèrent *September* comme un film « raté », ce qui nous rappelle cette remarque du réalisateur français Claude Chabrol : « Quand les critiques écrivent d'un réalisateur qu'il a 'raté son film', ce mot 'rater' me fascine beaucoup. Et si c'était le contraire? Si c'était le critique qui avait raté le film, exactement comme on rate un train? » Claude Chabrol, *Télérama*, 2527, 17 juin 1998.

On se rappelle les rires que déclenchait Allan Felix mimant Humphrey Bogart, ou la tirade inaugurale d'Alvy Singer se projetant en vieux beau. De comique, cette contradiction entre ce que l'on s'efforce d'être et ce que l'on est vraiment devient dramatique, voire tragique dans les films sérieux. Dans *Interiors* comme dans *September*, la plupart des personnages centraux (les filles de *Interiors* comme Lane dans *September*) souffrent d'avoir vu leur personnalité étouffée par une mère abusive qui leur a imposé un rôle qui leur correspond mal. Marion, protagoniste de *Another Woman*, s'apparente davantage à Eve. L'une et l'autre règlent tout, reprenant à leur compte les fonctions de l'instance ordonnatrice du film, forçant leur entourage et même leur environnement, leur décor, à correspondre à leur vision d'un monde parfait. Si elles n'ont pas grand-chose en commun avec Allen le personnage, en revanche elles constituent l'incarnation des interrogations d'Allen le cinéaste, en particulier Marion qui, pour nous, joue un rôle clé dans la galerie des personnages « relais » d'Allen. Peu de films du réalisateur sont à ce point centrés sur un personnage principal, du moins à partir de *Love and Death*, si l'on excepte, paradoxalement, *Zelig* et quelques films dans lesquels un autre acteur, ou plutôt, à la fin des années quatre-vingt, une autre actrice, incarne le personnage principal, comme dans *The Purple Rose of Cairo* ou *Alice*. Le travail quasi expérimental sur le personnage allénien au cinéma, entamé dans *Take the Money and Run*, ne reprendra vraiment qu'avec *Deconstructing Harry*, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Mais ici, place à Marion Post, qui se présente elle-même dans une scène pré générique, une rareté chez Allen⁹⁰. Le film s'ouvre sur l'image d'un couloir vu d'une pièce au premier plan, s'enfonçant dans les profondeurs d'un appartement. A gauche et à droite du couloir, des portes closes. Des teintes chaudes assourdies créent une ambiance agréablement feutrée mais impersonnelle, rappelant un couloir d'hôtel de très bonne catégorie. Cette première image nous contredit en partie, puisqu'une instance narrative autre que Marion a choisi de ne la faire entrer dans le champ qu'après une seconde de plan fixe sur ce couloir vide, instance qui n'est pas la source du texte en voix *off* de la bande son. Le spectateur attribue très rapidement cette voix de femme à la silhouette qui entre dans le champ par la droite au fond du couloir, à l'instant même où la première personne apparaît dans le texte pour s'y imposer sous trois formes (« ...me when I reached my... »), et qui s'avance vers lui au fur et à mesure que se déroule le monologue de présentation. L'image de la femme se précise tandis qu'elle nous livre un autoportrait à sa façon, mais il convient de ne pas oublier le tout début du film,

⁹⁰ Voir tome II, annexe 3, pp. 46-8.

l'image du couloir vide, et le tout début du texte, à la troisième personne (« *someone* »), exprimé sous une forme hypothétique.

La scène, qui dure environ quatre-vingt secondes, frappe par l'équilibre de sa construction, on pourrait même dire sa perfection formelle qui rappelle les premières images de *Interiors* en dépit des différences nombreuses, les couleurs chaudes et l'étroitesse du couloir et de l'entrée dénotant l'intimité de lieux un peu confinés néanmoins. Un esprit clair et rigoureux préside à cette introduction digne d'une communication de haut vol, à cent lieux des hésitations auxquelles le débit du personnage Woody Allen nous a habitués. Mais en même temps, un sentiment diffus d'inquiétude gagne le spectateur, ou plutôt l'auditeur, que ce discours parfaitement maîtrisé exclut, en soulignant à plusieurs reprises qu'il n'est pas question de lui donner autre chose que cet état-civil, et que cette composition trop polie pour être honnête. Etrange séquence d'introduction, à la fois classique (« le professeur sortit à ... ») et paradoxale, puisqu'elle consiste à soigneusement fermer les portes que le personnage ne souhaite pas que d'autres franchissent, « *I really shut myself off from everything...* ». Et pourtant, elle parle et se pare : à qui, et pour qui ? Qui est ce *someone* dont il est question dès le deuxième mot du film ? Reste au spectateur assez d'initiative pour découvrir dans cette séquence des hiatus entre le discours de Marion, c'est-à-dire les signes qu'elle choisit d'émettre, qu'ils soient verbaux ou non, et le discours qui lui échappe, entre ce qu'elle dit et montre et ce que le film dit et montre, ajoute, commente ou contredit.

Nous entendons Marion parler à la première personne, explicitant les images que nous voyons. Nous identifions ce discours comme du monologue intérieur dès lors que nous attribuons la voix *off* à la femme que nous voyons à l'écran, à qui nous accordons le statut de narratrice du film. Pourtant, un certain nombre de décalages soulignent le fait que nous sommes ici face à un personnage et que la maîtrise de ses propos comme de son image lui est seulement attribuée par une autorité narrative omnisciente et invisible. Nous n'entendons pas les pensées diégétiques de cette femme, mais un texte d'introduction en parfaite adéquation avec le personnage à la composition duquel il participe. Par exemple, on se doute bien qu'au plan trois, elle ne lit pas les mots : « *My name is Marion Post...* » sur le bloc qu'elle a pris sur la table. En même temps, on ne peut qu'admirer le savoir-faire qui a présidé à la synchronisation des images et de la bande-son. Au plan un, elle se tourne vers un miroir quand elle parle d'introspection, et c'est au plan trois, dédié à l'évocation de son statut d'universitaire, qu'elle se pare des attributs classiques des intellectuels, bloc-notes et lunettes. « *A decent measure* » : ces mots qu'utilise Marion dès la première phrase du monologue pour donner la mesure du degré de satisfaction auquel elle est parvenue, à la cinquantaine, dans sa

vie tant personnelle que professionnelle constituent également un excellent titre pour cette séquence d'introduction qui met en place un personnage et un univers diégétique d'où tout excès est banni et où dominant la raison et l'équilibre, en un mot la mesure. C'est pourquoi cette scène rappelle les premières images d'*Interiors* : le personnage de Marion est composé avec le même soin maniaque que le décor de la maison, et Marion comme Eve sacrifie toute perturbation extérieure au parachèvement de leur travail, qui prime absolument. Et la scène se conclure sur ces mots : « ... *but to work.* » Qu'est-ce donc qui va travailler dans ce film qui s'ouvre ?

Marion trace son « autoportrait en femme pondérée » et en philosophe qui sait que la quête de perfection mène à l'excès. Elle manie l'euphémisme avec maestria mais sa prestation dans ces premières images nous la montre soignant son apparence à l'extrême, ajustant ses boucles d'oreilles, vérifiant son reflet avant de sortir, scrutant le miroir, entourant son corps de couches protectrices, sous-pull, ensemble, écharpe, manteau... Si tout son discours exprime un contentement placide, l'observateur attentif ne peut s'empêcher de percevoir de l'inquiétude dans ces regards au miroir et ces gestes appliqués pour s'isoler en ceinturant un manteau ou en fermant avec soin une porte. A la fin de la séquence, elle est censée sortir de l'appartement, et pourtant, elle parle de s'enfermer et de se retrancher du monde au moment où son ombre disparaît de l'autre côté d'une vitre dépolie faisant écran. Etrange scène où un personnage se présente avec beaucoup de clarté dans les mots pour, à la fin, mieux se soustraire aux regards, et qui s'applique à ne rien offrir d'autre à l'observateur que ce qu'elle veut bien montrer, sans y parvenir tout à fait. Son ombre à la dernière image lui échappe, elle ne peut pas la voir comme nous qui restons dans l'appartement supposé trop bruyant, qu'elle ne peut fuir qu'en adoptant cette forme immatérielle fort éloignée de la rationalité de son discours. La séquence abonde en reflets et traces photographiques, venant ironiquement contredire l'assurance et le contentement de Marion en rappelant qu'elle-même n'est autre qu'une créature de celluloid, une ombre sur un écran. Le plan deux se révèle extrêmement troublant en ce qui concerne cette question du contrôle de l'image : on pourrait croire que ce reflet frontal, c'est Marion se tenant devant le miroir dont le spectateur occupe la place, mise en abyme de la relation spectatorielle dans laquelle le spectateur reflète le personnage, qui trouve une forme d'existence dans sa perception par l'observateur. Or, au-delà du fait que Marion, dont le regard est tourné vers le haut à gauche, n'offre pas un vrai « regard à la caméra », l'observateur est troublé de constater que la bandoulière du sac, qui au plan un se trouvait sur son épaule gauche, est ici à droite. Sans vouloir donner trop d'importance à un détail qui n'est peut-être après tout qu'une erreur de montage, on peut s'arrêter un instant sur

le trouble que ce déplacement génère, qui donne l'impression que nous adoptons le point de vue de Marion se regardant dans le miroir, montrée telle qu'elle veut se voir, réglant les derniers détails afin d'offrir une image où rien ne serait laissé au hasard. Mais alors, que ou qui regarde-t-elle, en haut à gauche ? Qui contrôle qui ? Des détails, l'axe d'un regard, la position d'une bandoulière, révèlent que la maîtrise absolue de son apparence, de son personnage et de sa vie tout entière relève de l'illusion. En quelques secondes, la problématique du film est posée, aussi sûrement qu'avec le monologue inaugural d'*Annie Hall*, et Allen fait la preuve de sa maîtrise de cinéaste conjuguant son travail de scénariste avec ses choix de mise en scène et de représentation, via le traitement optique et rhétorique particulier au médium cinématographique.

L'inquiétude relevée plus haut, on la perçoit à quelques hiatus, quelques béances infimes qui éveillent la curiosité du spectateur en dépit des efforts de Marion pour persuader le(s) mystérieux destinataire(s) de son monologue que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Ainsi, la coupure entre les plans quatre et cinq, tous deux consacrés à des photos de famille. Cette solution de continuité révèle la différence que Marion fait entre ses deux familles, la première étant celle qu'elle s'est choisie, et la seconde, pour reprendre l'adage, celle qu'elle subit. On remarque d'ailleurs une pause très brève après sa présentation minimale de son frère, « *I also have a married brother* », qui renforce le contraste peu marqué, mais indéniable, entre les portraits très soignés et les cadres élégants de la première série de photos et la spontanéité des clichés de la seconde, dont on ne voit pas où ils sont posés, alors qu'au plan quatre les cadres sont associés à des objets caractéristiques à la fois des intérieurs bourgeois (pot d'étain, coupelle, reliures anciennes) et de l'activité intellectuelle (livres à nouveau, bloc-notes). Cette légère hésitation, et la rapidité avec laquelle Marion passe sur son frère et sa famille trahissent son malaise vis-à-vis de cette partie de sa vie sur laquelle elle n'a guère de pouvoir, le temps consacré à chaque photographie révélant à l'image ce que le dialogue veut taire. L'évocation de la mère, simple faire-part de décès, est tout aussi rapide, et l'on sent un soulagement dans la voix de Marion quand elle aborde le sujet de son père, avec lequel on la sent plus à l'aise. Et même au plan quatre, la perfection présente un léger défaut : pourquoi ces deux portraits quasiment identiques de la belle-fille de Marion, représentation un peu appuyée du dédoublement dont souffrent les enfants du divorce ? Tout semble se passer pour le mieux, Marion exprime son affection pour cette jeune fille qui la lui rend sans doute puisqu'elle paraît apprécier les nombreuses visites qu'elle fait à son père et à sa belle-mère, mais la vision des deux portraits laisse penser qu'il existe un malaise entre la jeune fille et Marion, celle-ci s'appropriant un peu trop celle-là, la seconde photo représentant

donc, après « Laura, fille de Ken », « Laura, fille de Marion ». On se doute bien que Marion n'est pas une marâtre, mais elle est indéniablement belle-mère, ce qui teinte son personnage de connotations négatives. Après tout, aux plans un et deux, nous l'avons vue scruter son image dans le miroir, s'assurant de sa perfection, alors qu'elle a rappelé son âge dès ses tout premiers mots. Nonobstant les admirables qualités de Marion, la figure de la belle-mère au miroir, confrontée à une belle-fille en âge de séduire⁹¹, évoquera la marâtre de Blanche-Neige à certains spectateurs, faisant s'insinuer en eux un doute quant au bonheur qu'affiche Marion. La présentation que fait d'elle-même cette professionnelle du discours est brillante, intéressante, parfaitement équilibrée, mais heureusement, le film laisse quelques interstices au spectateur, lui permettant d'avoir accès à un personnage dont il se détournerait sans ces brèches lui ouvrant l'univers filmique. Le film est difficile, probablement parce que ces failles à peine perceptibles demandent de l'attention, et qu'il se présente comme clos, protégé, voire rébarbatif, à l'instar de Marion que nous verrons presque toujours en manteau dans ce film hivernal. Voilà un film qui s'annonce comme un travail, pour son personnage narrateur, mais probablement aussi pour ses destinataires.

Dès cette première scène, on voit comment le film reprend au bond l'hypothèse de départ (« *If someone had asked me when I reached my fifties to assess my life ...* ») en dépit des dénégations de Marion (« *Beyond that, I would say I don't choose to delve ...* » ; « *... I always feel that if something seems to be working, leave it alone.* »), certaines images venant contredire ses propos, en particulier les reflets dans les miroirs et l'ombre du dernier plan de la séquence. Au moment même où elle évoque une éventuelle face obscure de sa personnalité, affirmant que cela ne l'effraie pas, la fin du premier plan montre, en amorce, une partie de son reflet, le haut de son bras et son épaule, très sombres, tandis que le reste est hors champ. Dans le cadre d'une séquence pré générique, qui joue un rôle de « titre » du film, l'image constitue l'énonciation ambiguë de son objectif premier, soit justement la découverte de la face cachée de ce que Marion qualifie de « *character* », soit à la fois personnage et personnalité. Au plan six, au tour du miroir de la penderie de lui dérober son reflet de dos, dans le cadre d'un jeu visuel ingénieux, véritable trope ou « figure de l'invisible », pour reprendre la formule de Marc Vernet, communiquant plus qu'elle ne montre explicitement, mettant ici en image cette réalité de la perception de soi-même par autrui qui toujours échappe, si serré que soit le contrôle que l'on exerce. On peut prendre pour preuve de l'importance de ce dédoublement le

⁹¹ Dans une scène clé du film, Marion imagine le dialogue entre Laura et son amant après qu'elle les a surpris faisant l'amour. L'actrice interprétant le rôle de Laura et celle jouant Marion jeune se ressemblent d'ailleurs beaucoup.

fait que l'attention du spectateur ait été attirée, et son confort visuel un peu perturbé juste avant par la rotation du miroir qui, étant à l'intérieur de la porte de la penderie, vient se substituer à la porte en verre dépoli de l'entrée quand Marion va chercher son manteau. Marion de face peut bien parfaire son image devant le miroir, elle ignore ce qui se refléchit dans son dos, et ces plans d'introduction dressent le programme du film qui va le lui révéler. La sombre amorce de reflet au premier plan de la séquence et la silhouette de dos que vole le miroir au dernier rappellent au spectateur le titre de ce film qui n'en est qu'à son début : *Une autre femme*.

Another Woman : quel personnage, pour un réalisateur masculin, peut être plus « autre » qu'une femme ? Le film tout entier se lit comme une expérience de l'altérité qu'Allen peut mener grâce à un protagoniste, des situations, un style et un genre très éloignés des productions que le public attend de lui, expérience qui prolonge celles de *Interiors* et de *September* et dont l'apport est loin d'être négligeable. Pour nous, il ne s'agit pas d'accidents de parcours au moyen desquels le cinéaste pourrait s'offrir, grâce au succès de ses « vrais » films, le caprice de réaliser des œuvres graves dans la veine de son maître Ingmar Bergman, mais de films occupant une place importante dans l'évolution de son cinéma en dépit de leur insuccès, du moins pour les deux derniers. En tout état de cause, *Another Woman* déplut au public⁹² comme à une bonne part de la critique, qui, sans être aussi sévère qu'avec *September*, lui reprocha de trop s'inspirer des *Fraises sauvages*⁹³ de Bergman⁹⁴.

Pourtant, il nous semble que si on ne le regarde pas à l'aune des films plus typiques d'Allen, c'est-à-dire si l'on s'efforce de faire abstraction des attentes que l'on a habituellement

⁹² John Baxter évoque les projections anticipées effectuées par Orion auprès de groupes représentatifs du public, qui furent désastreuses : « Early screenings for focus groups confirmed Orion's worst fears about *Another Woman*. Younger audiences found the characters too old – did people of fifty really make love on the kitchen floor? – while more mature viewers accepted the sex but doubted that even New Yorkers chatted about Rilke and Heidegger at cocktail parties. All were united in their dislike of Marion, who even when Rowlands is at her most engaging came over as humourless and glum. », BAXTER, p. 361.

⁹³ Ingmar Bergman, *Smultronstället*, Svensk Filmindustri, 1957.

⁹⁴ Marion Meade rappelle que David Ansen dans *Newsweek* rebaptisa le film 'Wild Matzos', pastiche auquel nous préférons le 'Mild Strawberries' choisi par Charles Taylor comme titre de sa critique dans *SoHo Weekly* (BAXTER, p. 367). Elle cite également la petite phrase assassine de Pauline Kael (qui de toute façon, avoue n'avoir jamais beaucoup aimé *Les fraises sauvages*) : « 'An homage is a plagiarism that your lawyer tells you is not actionable.' (*The New Yorker*, 31 octobre 1988). » Un peu plus profonde est la critique de Stanley Kaufmann dans *The New Republic* (21 novembre 1988) qui voit d'un très mauvais œil l'association d'Allen avec Sven Nykvist, directeur de la photographie bergmanien (« a pathetic, desperately imitative move »), et qui accuse le cinéaste d'avoir perdu tout contact avec le monde réel et de s'enfermer dans des films abscons. Charles Taylor dans le *Boston Phenix* (4 novembre 1988) voit dans *Another Woman* une preuve de l'aveuglement du réalisateur qui le pousserait à faire des films esthétisants dans lequel il exprimerait du mépris pour ses véritables talents : « There is no one working in the movies right now who has ignored his talents as fully as Allen has. These sterile, aestheticised chamber dramas are phoney art, but their imprimatur of culture is what Allen regards as real art. He needs a dose of messy reality if he's going to revive himself, and he has to stop regarding his gifts – his wit, and his ability to recognize and kid our collective neuroses – as part of the vulgarity of modern culture that he's outgrown and now disdains. », MEADE, p. 188.

face à un film de ce réalisateur, on peut reconnaître en toute bonne foi de grandes qualités à *Another Woman*, ne serait-ce que visuellement parlant. L'image de Sven Nyqvist, chef opérateur attitré de Bergman, est en parfaite adéquation avec la gravité du film, sa grande sensibilité laissant deviner les abîmes de douleur dans lesquels Marion se trouve plongée sans pour autant sombrer dans l'hystérie, la sobriété générale des éclairages, des angles et des cadrages n'étant qu'exceptionnellement rompue par quelques plans plus sophistiqués comme ceux dans lesquels Marion évoque le souvenir de sa mère se promenant dans le parc, qui rappellent beaucoup *Cris et chuchotements*. En d'autres termes, la photographie comme la construction subtile sont à l'image et à la mesure du personnage central, apparent parangon d'équilibre, de réserve et de sérénité, qui n'est cependant parvenue à cette perfection qu'au prix de quelques distorsions. Ainsi, on va apprendre au fil du film que les relations entre ses parents, ainsi que les relations de ces derniers avec leurs enfants, ne correspondaient guère à la belle fiction que Marion s'est construite et s'efforce d'imposer au(x) mystérieux destinataire(s) de son monologue. Par un subtil dosage, l'image fait affleurer l'inquiétant sous le banal, comme nous l'avons vu dans la première séquence, et le matérialisme raisonnable s'avère inefficace dans la lutte contre les forces obscures de l'inconscient que Marion est parvenue à refouler jusque là, à l'instar des gros coussins qu'elle place devant l'indiscrete bouche d'aération de son studio de location. Ironiquement, elle avait justement choisi cet endroit pour se couper de toute intrusion, même sonore, dans son travail. Si comme nous l'avons dit, la difficulté d'apprécier un film comme *September* tient en partie à l'absence de sympathie, ou plutôt à l'indifférence qu'éprouve le spectateur pour les personnages, donc pour leurs problèmes existentiels, il nous semble qu'il n'en est pas de même ici. Quand on compare Lane lors de sa première apparition à Marion dans la séquence que nous venons d'analyser, on voit que la première accumule contre elle des éléments négatifs qui en font la cible d'une ironie proche de la dérision, alors que, dans le cas de la seconde, l'ironie se fait plus subtile grâce aux failles décrites plus haut, éveillant la curiosité plus que la moquerie. Avec Marion, Allen est parvenu à créer un personnage de femme comme il y en a peu dans le cinéma américain, défiant les goûts du public en faisant d'une intellectuelle d'âge mûr son héroïne. Il nous semble en effet qu'elle mérite ce titre⁹⁵, son histoire dans le film valant bien des parcours aventureux. Ne la voit-on pas combattre ces démons que sont les illusions qu'elle se fait sur elle-même, ainsi que sur les obligations de son rôle de femme de tête et de raison ? L'apaisement final ne tient-il pas du retour du héros auprès des siens ? La présence de

⁹⁵ Il s'agit bien sûr d'un point de vue marginal, mais comment ne pas s'identifier à Marion et ne pas en faire une héroïne dans le cadre de la rédaction d'un mémoire de thèse ?

Gena Rowlands est pour beaucoup dans la richesse du personnage, puisque, par la grâce de son jeu juste et sensible, elle nous paraît des plus crédibles en professeur d'université, tandis que l'aura personnelle de l'actrice laisse affleurer la fragilité que le personnage de Marion s'efforce d'étouffer. Les souvenirs des spectateurs avertis font ressurgir, sous le masque sobre et poli, sous la coiffure austère, sous toute cette discipline, les incarnations de Gena Rowlands chez John Casavetes, la folie de *A Woman Under the Influence*, la combativité populaire de *Gloria* ou les excès de l'actrice de *Opening Night*. Ne serait-ce que pour ce personnage si éloigné de ce que l'on aurait attendu dans un film de Woody Allen, et qui pour nous tient sa force de ce que justement il est autre, *Another Woman* n'est pas un film de trop.

Au-delà des mérites qu'on peut lui trouver dans l'absolu, il fait pour nous partie intégrante de l'œuvre du cinéaste dans la mesure où nous y lisons l'écho des efforts d'Allen pour résoudre le conflit permanent chez lui entre esprit de sérieux et sens de la dérision. A certains moments de son évolution comme réalisateur, Woody Allen est passé par la gravité, mettant son personnage comique entre parenthèses, pour poser certaines questions comme celle du contrôle de soi et des autres, ou celle des illusions constitutives du personnage de chacun. L'expérience de sa « trilogie sérieuse » lui a permis de donner plus de profondeur à ses comédies, au ton et au genre volontiers hybrides. Ainsi, *Crimes and Misdemeanors* (1989) qui suit *September* et *Another Woman* et qui marque le retour de Woody Allen devant la caméra, fut salué par la critique comme une réussite. Aurait-il pu trouver un tel équilibre entre le drame, voire le tragique, et la comédie sans l'expérience des trois films que nous venons d'étudier ? Ces trois drames psychologiques exempts du contrepoint de la dérision qu'aurait apportée la *persona* allénienne ont été pour le cinéaste l'occasion de se concentrer sur l'expression visuelle du combat des âmes contre l'absurde et la cruauté de l'existence, avec par exemple le recours au gros plan, à l'imitation de son maître Bergman, dans *Another Woman* ou à des plans dont on peut se contenter d'admirer la perfection esthétique dans *Interiors*. On peut également penser que cette trilogie témoigne de la lutte d'Allen contre « l'angoisse des influences » et de son passage par l'école de ses maîtres pour mieux tracer son sillon personnel. Ainsi, les gros plans de *Another Woman*, si réussis fussent-ils, l'auraient-ils convaincu que là n'est pas son domaine⁹⁶, et la beauté des premiers plans de *Interiors* est-

⁹⁶ La question des gros plans a été largement débattue par Allen dans ses entretiens avec Stig Björkman, justement à propos de ceux de *Another Woman* :

« Vous ne faites guère de gros plans, d'habitude. Que pensez-vous des gros plans, et de la meilleure manière d'en user ? »

Je constate que j'y recourrais davantage dans mes drames psychologiques. Dans mes films comiques, ou plus légers, je m'efforce de limiter les gros plans, qui ne semblent jamais très drôles.

elle en quelque sorte ironiquement commentée par la condamnation de la froideur mortifère du personnage à leur origine. *September* présente des failles, *Interiors* et *Another Woman* n'ont pas la puissance des drames psychologiques de Bergman, mais ces trois films témoignent de la volonté d'Allen de faire *son* cinéma, au risque de déplaire. L'exercice de la comparaison avec Bergman tourne court. Allen ne copie pas Bergman, il emprunte les mêmes chemins dans certains de ses films dont la thématique converge avec les préoccupations du cinéaste suédois, mais les angoisses métaphysiques qui hantent les films de ce dernier trouvent peu d'écho chez le New-Yorkais. En revanche les films d'Allen excellent à mettre en image les névroses de toutes sortes, le plus souvent avec un biais humoristique, mais parfois avec une belle gravité qui ne les rend pas moins dignes de leur réalisateur. Comme il le confie à Stig Björkman, justement à propos de *Another Woman*, en réponse aux accusations de prétention assénées par la critique : « Et tant pis si j'échoue en tentant le coup, tant pis si le film ne marche pas, du moment que je sais avoir fait de mon mieux, et avoir visé aussi haut que possible. »⁹⁷

Mais ils confèrent un certain poids à un drame psychologique. Les gros plans sont tellement puissants, avec des visages démesurés s'étalant sur l'écran. Ils servent à merveille certains effets. Mais dans les films où le mouvement prime, comme dans *Annie Hall*, *La rose pourpre du Caire* ou *Maris et femmes*, de tels expédients s'avèrent inutiles. Car les gros plans paraissent toujours assez artificiels.

Bergman les utilise de façon théâtrale. Naturellement, ça marche très bien, car Bergman s'est forgé un langage qui lui permet de faire sentir au public l'évolution de la psychologie intérieure de ses personnages. (...) Bergman utilise une grammaire, une syntaxe permettant particulièrement de révéler les conflits intérieurs. Le gros plan, qu'il utilise comme personne ne l'avait fait avant lui, constitue l'un des éléments de cette grammaire. (...)

Quant à moi, je me sens moins à l'aise avec le gros plan. Il me semble qu'un gros plan vient soudain vous rappeler que vous êtes dans un film. Je les utilise pourtant dans certaines situations particulièrement dramatiques, ou poétiques, mais rarement, en fait. », ALLEN, 2002, pp. 190-1.

On peut aussi penser aussi qu'Allen préfère voir ses actrices en gros plan plutôt que son propre visage, eu égard à la pudeur ambiguë qui le caractérise et que nous avons évoquée aux deux premiers chapitres.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 185.

CHAPITRE SIX

Les alter ego

Ce n'est pas seulement dans le cadre de films plus graves qu'à l'accoutumée que Woody Allen acteur s'absente des écrans. Après ce sommet de la réflexion sur le personnage que constitue *Zelig*, et après avoir endossé les inénarrables vestes à carreaux de Danny Rose pour ce que de nombreux critiques ont salué comme un de ses meilleurs rôles de composition, il choisit de faire, pour la deuxième fois de sa carrière de réalisateur, un film dans lequel il ne se distribue pas, *The Purple Rose of Cairo*¹, ouvrant une série de films avec ou sans lui qui s'achèvera avec *Alice*. Ces cinq années montrent qu'Allen n'a de cesse de proposer des cadres formels aussi variés que possible pour poursuivre l'exploration de ses thématiques de toujours, où domine la dialectique de l'illusion et de la sincérité. Après les premiers films clownesques, après l'avènement du « névrosé urbain comique » remis en cause dans *Stardust Memories* puis dans *Zelig*, il était temps de faire quitter la scène à une *persona* qui tire les films à elle (contrairement à *Zelig* que l'environnement transforme), d'autant plus que le public en redemande. Entre 1985 et 1990, huit films seront réalisés, dont cinq sans Woody Allen acteur, avec en position centrale *Radio Days*, son film le plus autobiographique², qui revient au thème de l'enfance comme nous l'avons vu au chapitre trois. Les films de cette période comptent parmi ses œuvres les plus célèbres, à divers titres, comme *The Purple Rose of Cairo*, *Hannah and Her Sisters*, et *Crimes and Misdemeanors*. Si Woody Allen joue bien dans le deuxième et le troisième, il y partage la vedette avec des protagonistes au moins aussi importants que lui, sinon plus. Quant au premier, on peut se demander dans quelle mesure il a permis à son auteur de se renouveler et de continuer à faire « du » Woody Allen tout en effaçant, du moins en partie, la *persona* comique qui a fait sa renommée.

¹ En dépit de l'aspect quelque peu fastidieux de ces considérations chronologiques, on est frappé de constater comment la filmographie s'organise lorsqu'on la lit en fonction du critère de l'absence ou de la présence de Woody Allen dans la distribution, ainsi que de celui du « genre » des films, si délicate que soit l'attribution de ce type d'étiquettes : en 1985, *The Purple Rose of Cairo*, une « comédie » avec Mia Farrow dans le rôle du personnage principal, et sans Woody Allen, suivie en 1986 par une comédie, *Hannah and Her Sisters*, où Woody Allen joue l'un des protagonistes. Si on écarte le sketch *Oedipus Wrecks*, on retrouve cette alternance, après la période 1987/1988 qui voit se succéder *September*, *Radio Days* et *Another Woman*, trois films sans Woody Allen, une comédie dramatique, une chronique où le comique domine, puis une autre comédie dramatique, enchaînés dans une sorte de structure en chiasme puisque leur succèdent *Crimes and Misdemeanors* (1989), une « tragi-comédie » avec Woody Allen dans l'un des rôles principaux, puis *Alice* (1990), une comédie qui vient clore cette série de films, avec à nouveau Mia Farrow dans le rôle principal, et sans Woody Allen, qui ne s'absentera plus des écrans avant 1994 et *Bullets Over Broadway* pour d'autres raisons que dans la période 1985-1990.

² Cela veut-il dire le plus sincère ?

He's fictional, but you can't have everything.

Paraphrasant Godard, on peut présenter *The Purple Rose of Cairo* comme une histoire de/du cinéma, une histoire de film, et pour nous, à ce point de notre étude, une histoire de personnage(s) de film. Avant de l'explorer plus avant au dernier chapitre, nous nous demanderons ici ce que cela aurait changé si Woody Allen avait joué le rôle du protagoniste, ce qui nous permettra de dégager certaines caractéristiques de l'héroïne, puis nous nous intéresserons plus particulièrement à la figure complexe du « premier rôle masculin ».

En pleine grande Crise, Cecilia, pauvre serveuse dans une gargote, mal mariée à une brute volage, accumule les malheurs, en parfaite figure d'héroïne de roman-feuilleton. Timide, maladroite, perpétuelle victime du sort comme des déterminismes historiques, elle tient du *schlemiehl* et, dans la mesure où le film se situe dans les années trente, on pourrait imaginer qu'il s'agit d'un nouvel avatar de Zelig, auquel un film entier serait consacré. Mais alors, pourquoi un personnage féminin ? N'oublions pas que Zelig ne franchissait jamais la barrière des sexes. Techniquement parlant, une telle transgression aurait réclamé soit un déguisement de l'acteur qui aurait risqué de faire basculer le film carrément dans la farce³, soit le recours à une actrice, ce qui allait contre le principe même du film. Cecilia est donc bien un personnage autonome, et non un simple avatar allénien. N'est-elle pas jouée précisément par l'actrice qui incarnait dans *Zelig* le Dr Fletcher, dont l'amour allait permettre au héros de guérir en se stabilisant enfin ? Le fait que le personnage principal de *The Purple Rose of Cairo* soit interprété par une femme et non pas par Woody Allen lui donne une consistance, mieux une vraisemblance essentielle dans un film qui fait se chevaucher différents niveaux fictionnels, le monde en noir et blanc des films grâce auxquels Cecilia s'échappe et son univers quotidien en « vraie couleur », mais aux teintes sourdes. Si Woody Allen, en 1985, avait réalisé un film dans lequel il jouait le rôle d'un serveur maladroit perdant son emploi et marié à une mégère, le tout dans les années trente, les critiques auraient sans doute hurlé au plagiat de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton⁴, et ce nouveau rôle n'aurait guère apporté à sa filmographie. En outre, même si le film ne prétend pas au réalisme, ce qui lui donne substance, soit la forme particulière de cinéphilie qui caractérise Cecilia, s'appuie bel et bien sur la réalité culturelle des années trente, époque à laquelle ce sont les femmes qui constituaient les premières consommatrices de ce type de films d'évasion. Charlot chômeur serait entré dans un cinéma pour se réchauffer et dormir⁵, pas pour s'abîmer dans la

³ On pense ici aux performances d'Alec Guinness dans *Noblesse Oblige*.

⁴ Dont *Le Cameraman* comporte aussi une mise en abyme du dispositif cinématographique.

⁵ Et probablement perturber les « vrais » spectateurs.

contemplation de films aux antipodes de son univers. Certes, mais Woody Allen n'est pas Charlie Chaplin, et il a joué avec Allan Felix dans *Play It Again Sam* un rôle d'homme dont le désir de cinéophile parvenait à faire sortir un personnage d'un film qu'il avait vu et revu. Justement, il s'agit pour un réalisateur de ne pas se répéter, et puis Cecilia n'est pas juste un Allan Felix au féminin. Ce dernier s'identifiait à la *persona* de Bogart et faisait surgir son fantôme pour lui servir de mentor, en matière de séduction essentiellement, mais Rick restait bien sur le tarmac de l'aéroport de Casablanca, et Bogart dans le film de Michael Curtiz. En revanche, le personnage de Tom sort littéralement de *The Purple Rose of Cairo*, pastiche des productions des années trente de la MGM, pour aller rejoindre Cecilia dans la salle de cinéma où elle se trouve à ce moment-là de *The Purple Rose of Cairo*, film réalisé en 1985 par Woody Allen. Ou comment on passe de la citation à l'invention par le biais de l'imitation... Le moteur, c'est toujours l'amour du cinéma, mais la situation est bien différente et réclame une femme comme protagoniste, puisque c'est une intrigue amoureuse qui va se tisser entre un personnage et une spectatrice. Cecilia ne rêve pas de ressembler à Tom, et Allan ne tombe pas amoureux de Bogart, ni ce dernier d'Allan. Rick/Bogart dans *Casablanca* ne sait rien d'Allan Felix, alors que Tom est séduit, aspiré hors de l'écran par sa perception, au-delà de la barrière la plus infranchissable qui soit, celle qui sépare réalité et fiction, d'un amour absolu que Cecilia porte au film au point de s'oublier elle-même. « *My God, you must really love this picture* »⁶ : tels sont les premiers mots que Tom adresse à Cecilia, les premiers mots qui diffèrent du script du film dans le film, alors qu'il est encore en noir et blanc à l'écran. Le recours à un personnage féminin permet également de porter sur lui un regard tendre généralement refusé aux rôles joués par Allen. Comment pourrait-on tourner en dérision l'innocente capable de proférer, toute chamboulée, une des phrases les plus célèbres du film et de toute la production allénienne : « *I just met a wonderful new man. He's fictional, but you can't have everything* »⁷ ? Dans la bouche de « Woody Allen », ce serait une réplique spirituelle de plus, une des pirouettes dont il est coutumier, témoignant de capacités d'autodérision lui permettant de gagner l'adhésion de l'auditoire en dépit de ses faiblesses. A l'idée d'une fille ou femme de fiction, on penserait plutôt à une créature artificielle, pin-up de magazine, voire poupée gonflable. Dès lors qu'elle est prononcée par Cecilia, aussi craintive que la *persona* allénienne est généralement pleine d'aplomb quand il s'agit de séduction, la réplique se teinte d'une ironie plus profonde et plus délicate, elle nous porte à sourire tout en compatissant avec les pauvres créatures qui sont d'autant plus condamnées à souffrir qu'elles

⁶ ALLEN, août 1987, p. 351.

⁷ *Ibid.*, p. 434.

ne trouvent de bonheur que dans l'illusion. Le choix d'un personnage comme celui de Cecilia dans le rôle principal permet de poser sur l'héroïne un regard différent de celui que l'on porterait sur un héros allénien, et donc d'éveiller chez le spectateur davantage de compassion que de dérision, de mettre en veille la dimension cynique qui hante de nombreux personnages chez Allen, pour faire une large place à leur fragilité souvent mise sous le boisseau. Le personnage de Cecilia est par ailleurs construit sur un substrat réaliste qui, paradoxalement, valide l'invasion surnaturelle de sa réalité par un personnage fictionnel « au carré ». Les premières scènes l'établissent comme une rêveuse qui laisse l'objet de sa rêverie, les films « romantiques » ou plutôt sentimentaux, envahir son misérable quotidien. Cet oubli d'elle-même est justifié par son existence sordide, superbement évoquée grâce au soin apporté par la direction artistique à l'apparence de Cecilia fagotée dans son manteau élimé, et au décor de briques et de rouille d'une petite ville industrielle du New Jersey frappée de plein fouet par la Crise. La brute épaisse qui l'exploite a sans cesse à la bouche l'adjectif « *real* » pour décrire leur existence, et l'acteur Gil Shepherd tombera amoureux d'elle parce qu'elle est « *a real person* »⁸. Après tout, l'extraordinaire transgression à laquelle se livre Tom Baxter pourrait n'être qu'un fantasme consolateur pour cette jeune femme insignifiante et mal aimée, courtisée seulement par les instances présidant à la production de ses films de prédilection cherchant à la faire se perdre dans leur monde de fiction afin de la faire retourner le plus souvent possible à son paradis artificiel, la salle de cinéma. C'est la vulnérabilité de Cecilia qui permet la rencontre du monde de l'écran et de celui de la salle : aucun second degré chez elle, elle se plonge dans le film et y croit si fort que le miracle se produit, abandon total à la croyance dont le personnage allénien se montrerait incapable.

« *It is Cecilia who brings the fantasy to life*⁹ » : aucun doute, Cecilia est l'héroïne de *The Purple Rose of Cairo*, dans la mesure où son amour du film dans le film la dote du pouvoir magique de le modifier. Cécilia se voit confier la fonction essentielle de « passeur », soit le rôle de celui, ou de celle, ou de ce, qui entraîne le spectateur à aller voir le film, puis à le regarder et à l'appréhender comme film « aimé » ou non, fonction généralement assurée par « Woody Allen » dans les films de « Woody Allen ». Sans elle, choisirions-nous *The Purple Rose of Cairo*, du moins le film dans le film ? Elle assure cette fonction pour nous également et nous guidera au dernier chapitre, en spectatrice exemplaire, mais ici nous nous arrêterons

⁸ « CECILIA You've got a magical glow. (...)

GIL (*After a beat, overwhelmed*) Oh, boy. Oh, oh. (*Laughing*) To hear that from a real person, that is just... (*Sighing, sitting down on the porch railing and gesturing*) It's not one of those movie colony bimbos, you know, (*Nodding his head, gesturing*) with the fancy dresses, filling you full of hot air. », ALLEN, août 1987, p. 416.

⁹ GIRGUS, p. 98.

sur « l'effet » qu'elle produit sur un autre personnage, le jeune premier de *The Purple Rose of Cairo*, Tom Baxter, dans le cadre plus large d'une réflexion sur le statut du personnage de cinéma dans ce film qui ne sert pas de support à la *persona* de Woody Allen.

Tom entre en scène sous la forme d'un personnage particulièrement intéressant, car de nature parodique, rappelant les origines du cinéma allénien. Il est déguisé en explorateur comme les autres personnages le sont en mondains de Manhattan, le vêtement le figeant dans son emploi. Toutefois, il diffère grandement des personnages en costume qu'Allen interprétait dans la première partie de sa carrière. En tenue de bouffon médiéval ou en sarreau à la Russe, en robot futuriste ou en combinaison de spermatozoïde, c'était toujours Woody Allen¹⁰, les éternelles lunettes et les saillies à double sens étant là pour nous le rappeler. Tom est tout entier dans son rôle et n'est jamais drôle volontairement. Dès les premières répliques le personnage de la blonde avertie et railleuse se montre capable d'ironie à propos de sa tenue vestimentaire invraisemblable, mais typique des films d'aventure hollywoodiens des années trente, où les élégantes foisonnaient dans la brousse (« *I've got just the dress to wear to the Pyramids.* »¹¹). Tom, en revanche, s'accroche à ses signes extérieurs d'exotisme de pacotille, en dépit du regard amusé des autres personnages, qu'il s'agisse de ses commensaux dans un Copacabana d'opérette (« *Say, we could bring him back to New York to meet the Countess. She loves anything in a pith helmet.* »¹²) ou d'une prostituée du New Jersey, contemporaine de Cecilia (« *Where'd you get the funny suit? (...) You coming from a costume party?* »¹³), et jamais ne dévie de la définition qu'il donne de lui-même en réponse à cette apostrophe : « *I'm Tom Baxter of the Chicago Baxters. (...) Explorer, poet, adventurer. Just back from Cairo, where I, uh, searched in vain for the legendary purple rose.* »¹⁴ Si Cecilia parvient à le faire passer de son film à lui à son film à elle, le libère-t-elle vraiment de sa condition de jeune premier naïf, de ce personnage de Candide, voire de bon sauvage que des mondains blasés arrachent aux profondeurs d'une pyramide pour l'exhiber dans les *penthouses* et les *night-clubs* de Manhattan (« *I think our poetic little archeologist is about to make a discovery.* »¹⁵)? Si Tom Baxter se pense tout d'une pièce, ce qui est dans son « caractère », le système même du film en fait une créature complexe puisque ce personnage stéréotypé, porteur d'une satire

¹⁰ Est-ce l'effet « Zelig » ? On peut remarquer en tout cas que Woody Allen compose des personnages plus autonomes, moins alléniens si l'on veut, dans ce dernier film (paradoxalement) ainsi que dans *A Midsummer Night's Sex Comedy* et surtout *Broadway Danny Rose*. N'oublions pas cependant que dès 1976, il avait joué un véritable rôle « non allénien » dans *The Front* de Martin Ritt.

¹¹ ALLEN, août 1987, p. 331.

¹² *Ibid.*, p. 333.

¹³ *Ibid.*, p. 421.

¹⁴ *Ibid.*, p. 421.

¹⁵ *Ibid.*, p. 335.

visant les conventions des produits de l'âge d'or de Hollywood, prête aussi son physique lisse, son visage franc et ouvert à l'enthousiasme innocent des bons sauvages et des héros sans ambiguïté de l'enfance. C'est son innocence tout autant que la croyance de Cecilia qui vont lui permettre de « crever l'écran » contre lequel les autres personnages vont s'écraser quand ils essaieront de le suivre. Mais avant cela, lors de la première vision de *The Purple Rose of Cairo* par Cecilia (et par nous), il est mis en vedette par son apparition retardée, à la seconde séquence, au cœur d'un décor qui pour être d'opérette n'en est pas moins funèbre :

RITA (*Looking at the walls around her*) Oh, isn't it divine? Everything's so perfectly preserved.
 JASON (*Looking around*) It's quite lovely. I just don't want to suddenly feel a bandaged hand around my throat.
The audience laughs as the black-and-white screen cuts to a different area of the pyramid wall—where Tom Baxter, in pith helmet and khaki, walks through a narrow doorway. He holds up a lantern. Rita, now offscreen, gasps loudly.
 TOM Hi there. Who are you ?
The film cuts to Cecilia in the audience, eating her popcorn and watching the offscreen action with eyes wide.¹⁶

Tom Baxter donne sa richesse au film en noir et blanc, qui n'est pas que satire, mais aussi hommage, car affleurent, au moment de son apparition, les craintes ancestrales que tout homme nourrit à l'égard du royaume des morts, et qui sous-tendent son rapport au cinéma, comme on peut le lire chez Edgar Morin¹⁷. En dépit du ridicule du personnage et du factice du décor, avec Tom Baxter surgissent de l'ombre des forces enfouies qui vont faire que Cecilia perçoit d'emblée qu'il y a quelque chose de plus chez lui que chez les autres personnages, comme en témoigne sa « critique » du film. Ce sentiment particulier suscitera chez elle l'envie de retourner voir le film pour revivre cette expérience dont elle sent confusément toute l'importance :

JANE (*Busily clearing the counter*) So what were you thinking about?
 CECILIA Oh, a penthouse, the desert...
 JANE (*Shaking her head*) Oh, God.
 CECILIA (*Continuing, stacking the dish on a shelf above the stove*) ... kissing on a dance floor.
 JANE (*Smiling as she scrapes a plate*) So you did go to the movies last night after all.
 CECILIA (*Fingering the towel she was using*) The people were so beautiful. (*Shaking her head*) They, they spoke so cleverly and they do such romantic things.
 JANE (*Overlapping*) Really?
 CECILIA (*Moving closer to Jane, gesturing*) Listen, well I mean, the one they've got playing Tom Baxter, he was so cute.

¹⁶ *Ibid.*, p. 332.

¹⁷ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit (Paris, 1956)

JANE (*Overlapping, as a customer walks past the camera*) Ah, I'm sorry I missed it.
 CECILIA (*Looking quickly around her, then back at Jane, touching her arm*) Hey, you want to go to the movies after work?
 JANE (*Overlapping*) Yes, I'd love to.
 CECILIA (*Nodding*) I'd love to see it again. Let's go then.¹⁸

Cecilia ou celle qui vous pousse à voir ou revoir « le » film... Si maladroits qu'ils soient, les propos qu'elle tient montrent qu'à son insu, elle a une perception subtile des tenants et aboutissants du spectacle filmique qui la hante au point de lui faire accumuler les fautes professionnelles, ce qui la conduira à la perte de son emploi, et de là, à cette participation exclusive au film qui permettra le « miracle ». Avant même cela, à la première vision, elle distingue Tom Baxter des « gens », du groupe anonyme de ceux qui pourtant font le film, par leur beauté, leur esprit et leur « romantisme ». Tout cela est de l'ordre de la rêverie ; dans ce monde superlatif, tout est si loin de la gargote où Cecilia travaille que les barrières de la temporalité se voient abolies, la faisant passer du passé au présent dans un même souffle tant son phantasme est puissant. En revanche, elle se fait plus pressante lorsqu'elle évoque le jeune premier, tout en revenant sur terre puisqu'elle vante le charme non pas de Tom Baxter le personnage, mais de l'acteur choisi pour l'incarner. Lorsqu'elle en vient à lui, Cecilia prouve qu'elle n'est pas si évaporée que cela et qu'elle sait bien comment fonctionne « l'usine à rêves ». Elle perçoit que la qualité d'un personnage de cinéma est intimement liée à l'acteur qui l'incarne, et parmi toutes les pistes de réflexion quant à la nature du cinéma que lève le film, elle distingue tout particulièrement cette question des rapports entre acteur et personnage, question effectivement cruciale dans ce film dont s'absente l'acteur Allen.

Cecilia est si bonne spectatrice qu'elle va non seulement faire descendre Tom Baxter de son Olympe d'images projetées, mais aussi faire traverser le continent, de Hollywood au New Jersey¹⁹, à Gil Shepherd, le jeune acteur plein de promesses (ô combien !) qui l'incarne, le personnage comme son interprète tombant amoureux d'elle. Woody Allen avoue d'ailleurs à Stig Björkman s'être retrouvé bloqué après avoir écrit la moitié du scénario, et que c'est l'idée de faire intervenir « le véritable acteur »²⁰ qui lui a permis de le mener à bien. Il est clair qu'outre la question de la croyance du spectateur dans le spectacle qui lui est offert, *The*

¹⁸ ALLEN, pp. 336-7. La scène qui associe deux sœurs, Jane l'active et Cecilia la contemplative, rappelle les Marthe et Marie de l'Évangile. Tandis que Marthe s'affaire, Marie s'abîme dans l'adoration du Christ, et quand la première la gourmande et réclame son aide, le Christ prend la défense de celle qui préfère la contemplation à l'agitation, car c'est elle qui a la meilleure part (Luc, 10, 38-42, *Traduction œcuménique de la Bible*, p. 1526). Plus qu'Alice qui choisit l'action, Cecilia est la plus mystique des héroïnes d'Allen : il en faut, de la croyance, pour happer ainsi un personnage !

¹⁹ N'est-ce pas déjà le trajet parcouru par le film lui-même ?

²⁰ ALLEN, 2002, p. 145.

Purple Rose of Cairo explore également celle de la relation ambiguë qui associe un acteur à un personnage, qui est d'ailleurs intimement liée à la première. Cette dyade est différemment perçue et/ou vécue selon que l'on est acteur ou spectateur, voire *fan* ! C'est ainsi que certains acteurs, après un rôle à succès, vont éprouver de la difficulté, non pas à en jouer d'autres, mais à faire accepter aux spectateurs, voire aux agences de *casting*, qu'ils puissent incarner des personnages fort différents²¹. Dans le cas d'Allen en particulier, on voit mal comment il parviendrait à effacer sa *persona* au point de faire croire à un personnage différent de ceux qu'il incarne dans ses films, voire dans les quelques films d'autres réalisateurs dans lesquels il a joué. Outre le fait qu'il a plusieurs fois déclaré qu'étant très attaché à l'écriture des scénarii, il n'était pas intéressé par les films de ce genre, c'est sans doute une des raisons pour lesquelles *Le Roi Lear* de Jean-Luc Godard fut la seule véritable adaptation filmique d'une œuvre littéraire dans laquelle on ait vu Woody Allen à ce jour. Ce qui fut possible pour un rôle de fou shakespearien (et « godardien ») le serait-il encore ? Parviendrait-on à oublier Woody Allen pour croire au personnage ? Toutefois, Cecilia en témoigne ici, même le spectateur le plus naïf alterne entre les instants d'adhésion et de croyance et ceux où la distance critique lui fait admirer le jeu d'un acteur ou d'une actrice, voire d'autres qualités comme sa plastique ou sa voix. Cecilia se trouve partagée entre deux types de passion pour le cinéma, entre son goût pour la projection dans le monde du film, qui la fait s'imaginer dans les bras du personnage romantique Tom Baxter, et son fol intérêt de *fan* qui rêve de rencontrer les célébrités de Hollywood, et surtout d'être remarquée entre toutes par un *lover*, réalisant à sa manière le plus puissant des mythes hollywoodiens qui fait d'une obscure inconnue une *star*. Le cas de Cecilia offre une variation intéressante de ce mythe²² puisqu'il le rattache clairement à celui de Cendrillon. Là encore, on voit toute l'importance du contexte socio-économique dans lequel Woody Allen a situé son histoire, et d'ailleurs lorsqu'elle raisonne et éduque le personnage de Tom, Cecilia n'a de cesse d'évoquer les conséquences de la Crise, en

²¹ Helen Fielding illustre ce type de situation de façon savoureuse dans *Bridget Jones: The Edge of Reason* quand sa calamiteuse héroïne décroche une interview de l'acteur Colin Firth et revient sur son interprétation de « Mr Darcy » chaque fois que le malheureux essaie de glisser un mot sur le dernier film dans lequel il joue. La scène est intéressante et originale, qui fait se rencontrer un personnage de fiction et une « vraie personne » (Helen Fielding, *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Picador, London), 1999, pp. 170-178). Cependant un acteur médiatisé par ses rôles et par la perception que les spectateurs ont de lui devient une entité distincte de sa personne. Ce que rencontre Bridget Jones, c'est la *persona* de Colin Firth telle que l'a modelée son interprétation de Mr Darcy dans une adaptation du roman de Jane Austen, et l'engouement qu'elle a suscité (Simon Langdon, *Pride and Prejudice*, BBC, 1995). La *persona* tenant de la fiction dans la mesure où elle est fabrication à plusieurs, entre le réalisateur, l'acteur, et le spectateur, on peut bien la faire intervenir dans un roman. En revanche, la scène n'a pas pu être reprise dans l'adaptation filmique du roman de Helen Fielding, le même acteur y jouant un « autre » rôle que « le sien » – enfin, pas vraiment autre, mais n'est-il pas grand temps de revenir à Woody Allen ?

²² Par ailleurs rattaché au rêve américain d'accès possible aux classes supérieures, même pour les plus humbles, « *from rags to riches* »...

lui montrant une *breadline* ou en le ramenant à la réalité du chômage chaque fois qu'il parle de rester dans son univers à elle. Même les innocents ne confondent pas fiction romanesque ou filmique et réalité : son aventure avec Tom reste du domaine du phantasme. En revanche, sommée de choisir, elle succombe à la proposition de Gil, victime de la fascination que Hollywood exerce sur les midinettes. Même si dans son cas, il s'agit d'épouser le Prince Charmant, et non pas de devenir une vedette, l'illusion est de même nature. Elle parvient à résister au personnage fictionnel car le suivre serait basculer dans la folie en se perdant dans un univers qu'elle sait d'illusion. En revanche elle cède à l'acteur, parce qu'il lui semble que ce dernier possède le caractère chevaleresque et romantique de Tom, en bref les qualités des personnages qu'il incarne, tout en étant de même nature humaine qu'elle. Woody Allen, en qui sont si souvent confondus personne, personnage public et personnage(s) filmique(s) ou *persona*, s'offre avec Tom Baxter/Gil Shepherd une splendide occasion de mettre en « chair » filmique les tensions et les paradoxes de la réception par le spectateur d'un personnage et surtout de celui ou celle qui l'incarne, montrant bien qu'en matière de cinéma²³, la sincérité est une valeur qui subit d'étranges fluctuations. Cecilia, enthousiaste et naïve, est dotée de qualités qui font d'elle une sorte de pierre de touche éprouvant la sincérité aussi bien que l'aptitude au mensonge de ceux qui l'entourent, et en particulier de ses trois « hommes ». Ainsi, elle n'est dupe ni des « histoires » de Monk, son mari, qu'elle prend plusieurs fois en flagrant délit de paresse ou d'adultère, ni des déclarations enflammées de Tom²⁴ lorsqu'il lui propose de vivre d'amour et d'eau fraîche²⁵, juste après que les amoureux se sont rendu compte que les billets de Monopoly de Tom n'ont pas cours dans le monde de Cecilia. Dans l'un et l'autre cas, elle s'avère capable de faire la part de la sincérité et du mensonge ou de l'illusion. Les excuses à peine embarrassées de Monk sont si transparentes qu'elles en deviennent une forme inversée de franchise, et qu'il lui mente est le moindre de ses défauts pour Cecilia qui perçoit sûrement aussi aisément que nous que les sentiments que lui porte

²³ Qu'il s'agisse des films, de leur fabrication comme de leur réception, ou du monde du cinéma plus largement, incluant les rapports entre ce dernier et ses « consommateurs », en particulier toute la question de la « célébrité », sujet brûlant chez Allen comme on le sait.

²⁴ Pourquoi, si elle n'est pas dupe, reste-t-elle avec Monk, et retourne-t-elle se plonger dans l'illusion hollywoodienne à la fin du film ? Là est la question, à laquelle nous tâcherons de répondre au dernier chapitre.

²⁵ TOM (*Offscreen*) I'm sorry about the money. I had no idea.

CECILIA (*Offscreen*) Oh, that's okay. (*Chuckling*) It's, it's not going to be so easy to get along without it in this world.

TOM (*Offscreen*) Oh, I guess I have to get a job. (*Sighs*) (...)

CECILIA (*Inhaling*) But that's not going to be so easy, either. Right now, the whole country's out of work.

TOM Well, then we'll live on love. We'll have to make some concessions, but so what? We'll have each other.

CECILIA That's movie talk. (ALLEN, août 1987, pp. 386-7.)

cette brute infantile ont leur part de sincérité²⁶. Quant à Tom, nul ne peut douter de la sincérité de ses sentiments, il en est l'incarnation même, puisque c'est dans son « caractère », dans son personnage. Alors que producteurs, distributeurs, et agents s'affolent à l'idée de ce que pourrait faire ce personnage en rupture de ban, il n'échappe pas à sa condition et reste l'aventurier poétique et chevaleresque qu'il campe à l'écran. N'est-ce pas ce qui séduit Cecilia, même si elle ne peut goûter qu'au simulacre de cette perfection ? Elle croit en la sincérité du personnage, tout en sachant que ce n'est là qu'une des qualités qui en font un « bon » personnage, ou mieux, un personnage de bon.

Et si le méchant, c'était Gil ? Car si Cecilia sait à qui et à quoi s'en tenir sur la brute comme sur le bon, c'est sur le compte de l'acteur qu'elle va se tromper, dans la mesure où, incapable de faire la part du jeu, elle confond l'interprète et son personnage, dès leur première rencontre qu'elle ne considère pas d'ailleurs comme la première²⁷ :

CUT TO :

INTERIOR. DRUGSTORE NEAR THE JEWEL THEATER—DAY.

(...) GIL (*Offscreen, into the phone*) Right now, it's chaos... (...) Well, squash it, Herbie, I got a (*Onscreen*) career on the line... Look, I'll call you the minute I hear.

Gil hangs up and walks out of the booth, a disgusted look on his face. He goes to the store's door—just as Cecilia, holding her take-out bag, reaches for the doorknob. She looks at Gill; she gasps.

GIL (*Overlapping Cecilia's gasp*) Oh, excuse me.

CECILIA (*Astonished*) What are you *doing* here?

GIL (*Gesturing, patting his pockets*) I'm, I'm sorry. I don't have a pencil, or I'd give you an autograph. (*Chuckles*)

(...) CECILIA (*Handing Gil the take-out bags*) I, I, I just bought you these. Two dough-doughnuts. (...)

GIL (*overlapping, taking the bags*) Well, thank you very much. It, uh, I hope you enjoy my next movie. (...)

CECILIA (*Puzzled*) Tom, what's the matter with you? You're acting so peculiar. (...)

The film cuts outside as they stumble through the door and down its few steps. They begin to rush down the sidewalk, Gil still holding on to Cecilia's arm...

GIL (*Pointing to himself*) I'm not Tom. I'm Gil Shepherd. I play Tom.

(...) CECILIA I don't believe it! You're Gil She— (*Gasps*) I've seen you in lots of movies!

(...) Oh! (*gesturing, grinning and reacting*) *Broadway Bachelors*, right? Right?

(...)(*Overlapping, squealing*) *Honeymoon in Haiti? Honeymoon in Haiti?* (...) You were a scream. (...)

GIL (*Laughing*) Thank you very much. That's... (*Laughing*) I try to do one, you know, just to, keep... (...) You, wha—Uh, wh-where-where's Tom? (...) ... he's my character, I created him.

The camera stays on Cecilia's glowing, excited face. She continues to gasp; she bites her gloved fingers.

CECILIA Well, didn't the man who wrote the movie do that?

GIL (*Offscreen*) Yes, technically. (*Coughing*) But I made him live. I fleshed him out.

²⁶ Qui plus est, Cecilia a besoin de Monk, ne serait-ce que pour donner à son personnage son statut de Cendrillon.

²⁷ Voir tome II, annexe 3, pp. 40-2.

CECILIA (*Gasping*) But you did, (*Waving her arms*) you did a wonderful job. He's adorable. (...)
 GIL Where is he? (...) Has he done anything wrong? (...) Has he stolen anything or attacked any females? You?
 CECILIA (*Shaking her head*) No, gosh, no, no, he's as sweet as can be.
 GIL (*Shrugging*) Well, I played him sweet. (*Smiling*) I was well reviewed.
 CECILIA (...) Well, it comes across.²⁸

Chaque détail compte dans la rencontre cruciale qui constitue un des sommets de la comédie des erreurs. Ainsi, le décor de ce pauvre *drugstore* des faubourgs où Cecilia, dans le rôle romantique de l'héroïne cachant son amant proscrit, vient chercher quelques provisions de bouche, offre la quintessence de la tension entre banalité et magie qui caractérise le film. A deux pas du cinéma, lieu du miracle de la rencontre entre la spectatrice et le personnage filmique, Cecilia comme Gil ont recours au *drugstore*, autre haut lieu de la civilisation américaine où l'on trouve ce qu'il faut pour se restaurer, dans tous les sens du terme. Gil utilise le téléphone, anxieux de sauver son image et sa carrière, et pour quelques piécettes, Cecilia obtient deux des aliments de base de l'Américain de la rue, lourds, gras, sucrés, et chauds – du café et des beignets à emporter, vraies consolations des affligés de la Crise. Ici, foin de champagne ; la monnaie de singe de Hollywood n'a pas cours, et c'est Cecilia qui assure la survie du « héros ». L'ironie visant Gil qui s'attribue tout le mérite de sa créature Tom est double : Cecilia lui rappelle que le créateur d'un personnage, c'est l'auteur du film, et le spectateur ne peut s'empêcher de penser que Cecilia, donc tout spectateur, joue également un rôle crucial dans cette création.

Cecilia est pourtant elle aussi visée par l'ironie dramatique de la scène, puisque nous avons l'avantage d'être au courant de la présence de Gil, que nous ne risquons donc pas de confondre avec Tom, nous offrant même le luxe d'admirer la performance d'acteur de Jeff Daniels. Ce dernier, en dépit de son physique très lisse et de son jeu plutôt retenu, instille de subtiles différences dans son interprétation selon qu'il incarne Gil ou Tom. Pour nous, il s'agit de deux compositions, et le manteau en poil de chameau, l'écharpe, le feutre, l'allure décontractée et les dents longues du jeune acteur qui monte sont autant un costume que le casque colonial et la saharienne de l'explorateur. Le changement de tenue et d'attitude de celui qu'elle prend pour Tom déstabilisent en revanche Cecilia qui s'étonne de le voir agir, ou jouer différemment de ce à quoi elle s'est habituée, après quatre projections, plus une interrompue, du film, plusieurs heures passées avec lui dans le parc d'attractions fermé où il se dissimule, et une soirée au restaurant. Nous nous amusons de ce flottement, ce qui nous

²⁸ ALLEN, août 1987, pp. 398-400.

amène à regarder avec quelque ironie l'exubérance teintée d'hystérie avec laquelle Cecilia accueille la révélation de la présence de l'acteur, qui diffère nettement de sa réaction lorsque Tom était descendu de l'écran pour la rejoindre dans la salle. A ce moment là, Cecilia éberluée, incrédule et fascinée par l'incroyable évènement contrastait pas son calme et son silence avec les hurlements terrifiés d'une partie du public²⁹. A son tour de gesticuler et de s'exclamer, de ravissement cette fois. L'admiration qu'elle éprouve pour Gil la transforme en midinette éperdue, et même si elle garde encore assez d'esprit critique pour vanter ses qualités d'acteur plus que ses charmes personnels, on pressent qu'elle ne résistera guère lorsqu'il lui déclarera sa flamme. L'erreur, voire le péché de Cecilia sera de confondre l'acteur avec la *persona* qu'elle lui prête, telle qu'elle la décrit dans une scène ultérieure. Au-delà des rôles de jeunes premiers pleins de charme dans lesquels il est habituellement distribué, elle voit en lui l'étoffe d'un héros solitaire à la Lindberg, et elle franchit le pas, passant de « vous joueriez très bien les rôles de héros » à « il y a en vous quelque chose d'héroïque », donc à « vous êtes un héros incapable de bassesse » lorsqu'elle avoue, « *Oh, there's something inside you that, you have that same kind of lone, heroic quality.* » Comment ne pas croire aux promesses d'un tel homme lorsqu'il vous demande de le suivre et de renvoyer ce pauvre Tom à son univers en noir et blanc. Pour reprendre la réplique si savoureuse de Cecilia à propos de l'homme qu'elle a rencontré (celui qui est fictionnel, mais on ne peut pas tout avoir), sa passion de midinette l'amène à croire qu'avec Gil, elle pourrait tout avoir, le héros romantique et la vie de château. Mais une fois Tom revenu dans le droit chemin, tout rentrera dans l'ordre, les uns à Hollywood, les autres dans le New Jersey, laissant à Cecilia de quoi méditer sur la sincérité des acteurs. Echappe-t-on jamais à l'histoire du menteur qui jure de dire la vérité ? Quant à Gil lui-même, s'il a le mauvais rôle, a-t-il vraiment le choix ? Il joue si bien, il fait si bien redémarrer la machine filmique un instant grippée, que Cecilia ne voit plus que la *persona* héroïque et ne tient aucun compte de l'instant d'abandon où il lui avoue s'appeler Herman Barbededian (!), un temps chauffeur de taxi...³⁰ Tout autant enfermé dans son personnage d'acteur sacrifiant une possible histoire d'amour à sa carrière que Tom l'est dans le carton-pâte d'une pyramide ou d'un night-club de *musical*, il ne peut que reprendre l'avion, car *The Purple Rose of Cairo* n'est pas un conte de fée. Comme c'est un film, il ne peut offrir au couple défait qu'un ultime fondu enchaîné superposant au visage triste de Cecilia séduite et

²⁹ Voir tome II, annexe 3, pp. 38-40.

³⁰ Une profession que le narrateur de *Radio Days*, au statut si particulier par rapport à Woody Allen lui-même, découvre par hasard être celle de son père...

abandonnée devant le Jewel Theater celui tout aussi mélancolique de Gil dans l'avion³¹. Effectivement, on ne peut pas tout avoir, quand on est un personnage.

Si Tom/Gil joue un rôle crucial dans la réflexion sur ce qu'est un personnage de film, les autres personnages ont aussi leur mot à dire, et ce qui se passe dans *La Rose pourpre du Caire* en noir et blanc une fois que Tom s'en est échappé compte pour une bonne part dans le comique du film. Leurs débats vont alterner entre l'expression de leurs rivalités personnelles, chacun se considérant comme un, sinon le personnage essentiel³², et la réflexion philosophique, voire ontologique, sur leur nature, leur liberté et leur valeur. Ils supplient les « autorités », l'ouvreuse, le directeur de la salle, de ne pas couper le projecteur, ce qui les renverrait au néant³³, ignorant qu'à Hollywood, les instances présidant à leur existence, soit les producteurs, décideront de brûler toutes les copies du film sitôt que Tom sera rentré dans le rang. A peine ce dernier s'est-il évadé que l'un des personnages réclame un prêtre, le prêtre du film, qui accourt effectivement, mais ne peut rien faire dès lors qu'il se rend compte (révélation qui s'accompagne d'un regard à la caméra) que le film n'en est qu'à la seconde bobine³⁴. Même si ce même prêtre aborde, au moment où Cecilia est sommée de trancher entre le personnage et l'acteur, la question de sa propre authenticité lorsqu'il lui est proposé de célébrer les noces du personnage et de la spectatrice, contre lesquelles il ne trouve pas d'argument théologique (la croyance n'est-elle pas consubstantielle au cinéma?)³⁵, les deux mondes restent pratiquement étanches. En dehors de ce qui se passe et qui « passe » entre Tom et de Cecilia, les seuls contacts sont verbaux et tiennent du dialogue de sourds quand ils

³¹ Voir annexe 4 [DVD], titre 25.

³² Aucun d'entre eux n'est un tenant de l'analyse narratologique, sinon il se considérerait comme le point de focalisation, voire le foyer ou la source de l'énonciation pour reprendre les termes de Christian Metz (VANOYE et GOLIOT-LETE, p. 35) ! Non, nous sommes dans un pastiche de film de l'âge d'or de Hollywood, et en bons personnages classiques, ils restent dans les limites d'une conception classique d'eux-mêmes et de leur importance thématique, sociologique, symbolique, et structurelle.

³³ « USHERETTE (*Aside, to the manager, clutching her flashlight*) Maybe you should just turn the projector off.

The film cuts back to the black-and white screen. The group is still huddled together; Father Donnelly has joined them.

HENRY (*His eyes wide in horror, holding his hands out*) No! No! Don't turn the projector off! No! No! ... It gets black and we disappear. », ALLEN, août 1987, p. 358.

³⁴ « FATHER DONNELLY (...) Somebody called for a priest?

HENRY (...) Thank God you're here.

FATHER DONNELLY (*Turning his head to face the camera*) Wait a minute, this is the second reel.

JASON (...) That's the point

FATHER DONNELLY (...) I'm not on till later.

Father Donnelly walks offscreen. », *Ibid.*, pp. 355-6.

³⁵ « TOM (...) Father Donnelly can marry us right here in the movie house.

GIL (...) No, that won't stand up in court. The priest has to be human. (...)

FATHER DONNELLY The Bible never says a priest can't be on film! », *Ibid.*, pp. 456-7.

ne tournent pas au vinaigre, comme entre un spectateur et la « Comtesse », dont la promptitude à l'invective révèle l'inauthenticité³⁶. En dépit de la grande qualité du spectacle comique qu'ils offrent, du moins pour nous, spectateurs du film qui englobe « leur » film, leur liberté n'est qu'illusion, ils ne sont que des pantins figés dans les limites de leur rôle, alors que Tom, en sortant du film, fait quelques découvertes (le goût du *pop corn* comme « les mystères de la vie » à la vue d'une femme enceinte) le rapprochant du monde des spectateurs. Tom doit avoir effectivement quelque chose de spécial lui permettant de sauter le pas, car les autres ne parviennent pas à descendre de l'écran³⁷. Mais même lui reste fidèle aux conventions fixant les traits de son « caractère » de jeune premier de comédie sophistiquée, et il y a fort à parier qu'il oubliera l'expérience dès qu'il sera retourné de l'autre côté de l'écran. Comment imaginer un personnage avec des souvenirs autres que ceux qui ont été écrits pour le rôle ? Tom et les autres sont condamnés à leur condition de personnages fictionnels, et le *maître d'* du Copacabana reconstitué peut bien se mettre à danser des claquettes, il ne sort pas des limites strictes d'un genre hollywoodien de la grande époque.

C'est alors que le rire, par instants, se fige : comment ne pas percevoir la sourde angoisse du comédien se sachant étiqueté par le public et les producteurs, et condamné à ne pas se risquer au-delà des limites de son emploi sous peine de perdre leur faveur ? Comment interpréter autrement le cri du personnage qui aimerait prendre assez d'importance pour être « ravi » par le désir d'un spectateur qui l'initierait au monde de l'autre côté et le ferait sortir de sa condition ?³⁸ Mais gare, le producteur ne manque pas de hurler au communisme du propos : les personnages d'un produit commercial hollywoodien de la grande époque n'ont pas à remettre en question leur statut. Et ceux d'un film américain des années quatre-vingt ?

Première « comédie allénienne » sans Allen, *The Purple Rose of Cairo* est l'occasion pour le cinéaste, et pour ses spectateurs, d'une réflexion sur l'essence même du personnage filmique et de ses relations avec l'acteur qui l'incarne. On peut même le recevoir comme un hommage à ces créatures hybrides qui hantent si bien les spectateurs que ces derniers vont

³⁶ « ELDERLY WOMAN (...) I want my money back. This is outrageous! (...)
 COUNTESS (...) Why don't you (...) stop yapping? We've got problems of our own. (...)
 ELDERLY MAN (*Indignant*) You can't talk to my wife like that. Who do you think you are? (...)
 COUNTESS (*Looking down her nose at the offscreen elderly man*) I'm a genuine Countess with a lot of dough, and if that's your wife, she's a tub of guts. », *Ibid.*, pp. 367-8.

³⁷ « RITA Tom ! (*Presses her face and hands against the invisible black-and-white movie screen, as if against glass; she cannot get out.*) », *Ibid.*, p. 353.

³⁸ « LARRY (*Shouting, jumping up from the sofa*) I want to go too. I want to be free! I want out!
The film moves back to Hirsh and company, in color. They're all looking up at the offscreen movie characters.
 HIRSH (*Pointing to the screen*) I'm warning you, that's Communist talk! », *Ibid.*, p. 393.

jusqu'à se les approprier. La célèbre, et coriace, critique du *New Yorker*, Pauline Kael, qui depuis qu'il ne fait plus de films comiques dans la veine de ses premiers succès ne ménage pas les films d'Allen, est pour une fois impressionnée par les acteurs, les personnages et les situations : « *This is the first Woody Allen movie in which a whole batch of actors really interact and spark each others.* »³⁹ Il inaugure la très riche période 1985-1990 pendant laquelle Woody Allen va renoncer à centrer ses films sur son personnage pour adopter une structure plus chorale, dans laquelle personnages et intrigues parallèles vont foisonner, avec à son cœur *Radio Days*. Ce sera une période de grands succès publics et critiques avec *Hannah and Her Sisters* et *Crimes and Misdemeanors*, voire même une forme d'apogée. *The Purple Rose of Cairo* constitue cependant une entrée en matière paradoxale puisque sa réception associe critiques dithyrambiques et échec commercial, du moins aux Etats-Unis. Ce fut même le premier échec financier de cette importance de la carrière de réalisateur d'Allen⁴⁰, que lui-même a attribué à la nature inclassable du film, ni vraiment intellectuel, ni franchement commercial. Julian Fox met la réception très fraîche du public américain sur le compte du ton généralement mélancolique du film, sur la fin peu conventionnelle et sur l'absence de Woody Allen à l'écran⁴¹, mais lorsque l'on suggère à ce dernier que son film aurait eu davantage les faveurs du public s'il finissait bien, celui-ci rétorque que tel est le cas⁴². Ce divorce entre le public et la critique affectera apparemment fort peu Allen qui a exprimé à plusieurs reprises sa satisfaction à propos de ce film qu'il considère à la hauteur de ses ambitions, satisfaction sans doute confortée par sa belle carrière en Europe, en particulier en Grande-Bretagne et en France où il fut acclamé au festival de Cannes. Sans parler de son avenir universitaire : où trouver meilleure exemple de « mise en abyme » ? Au-delà, il constitue pour nous la parfaite illustration d'un Woody Allen, original, drôle et profond à la fois, sans Woody Allen.

... she is a changed woman...

Cette dichotomie entre les Etats-Unis et l'Europe, et principalement la France, en ce qui concerne la réception des films de Woody Allen par le public, et même par la critique, se confirmera cinq ans plus tard avec *Alice*, le film qui clôt cette période dominée par un

³⁹ MEADE, p. 174.

⁴⁰ Alors qu'il avait coûté 13 millions de dollars, il n'en a rapporté que 5,1 aux Etats-Unis et au Canada au moment de sa sortie. A titre de comparaison, *Hannah and Her Sisters* a rapporté 18,2 millions de dollars alors qu'il n'en a coûté que 9 (SCHWARTZ, p. 203).

⁴¹ Julian Fox, *Woody: Movies from Manhattan*, The Overlook Press (Woodstock, NY, 1996), p. 155.

⁴² SCHWARTZ, pp. 203-4.

effacement de la *persona* allénienne⁴³. On peut aisément percevoir un dialogue sous-jacent entre *Alice* et d'autres films comme *The Purple Rose of Cairo*, l'action ayant pour moteur principal les phantasmes et l'évolution d'une femme interprétée elle aussi par Mia Farrow, et surtout *Another Woman*. Alice, une grande bourgeoise menant la vie de luxe des « épouses trophées »⁴⁴ de l'Upper East Side de Manhattan, va, comme Marion, connaître une profonde crise d'identité. On le voit, le personnage est roi dans cet opus, qui prend le nom de la protagoniste pour titre. Ce film se pose clairement comme l'histoire d'Alice, ainsi que le montre la première séquence, qui va permettre au spectateur de situer le personnage. La formule est banale, mais à la réflexion, les opérations qu'elle implique sont complexes, puisqu'il s'agit de donner à ce qui n'est au départ qu'une idée de scénariste une véritable chair filmique, en intéressant le spectateur à un personnage dont il a envie de connaître l'histoire. Allen confie à Stig Björkman qu'il a eu envie d'imaginer que quelque chose arrivait à l'une de ces femmes riches et d'apparence frivole qui peuplent son propre quartier⁴⁵, quelque chose qui lui fasse remettre en cause toute son existence. Ce quelque chose est en germe dès la première séquence. On se rappelle comment dans celle de *Another Woman*, Marion dans son monologue intérieur insistait sur l'isolement complet qu'elle souhaitait mettre en place, laissant soupçonner au spectateur que le moteur du film serait justement un évènement qui viendrait perturber ce programme d'essence radicalement anti filmique, puisqu'il excluait tout témoin du « travail » de Marion. La première scène d'*Alice*, qui rappelle celle d'*Another Woman* tout en s'en éloignant dans la mesure où Alice est un personnage bien différent de celui de Marion, met elle aussi le spectateur sur la piste en « installant » la protagoniste dans le milieu auquel on l'assimile d'abord entièrement.

La scène⁴⁶, telle que nous l'isolons d'une séquence plus longue qui pourrait s'intituler « un jour dans la vie d'Alice Tate⁴⁷ », compte deux plans dont la succession déroute le

⁴³ Les recettes d'*Alice* aux Etats-Unis n'atteignirent que 5,9 millions, alors qu'il en avait coûté 12 à produire. En revanche, il occupa le cinquième rang du nombre d'entrées en région parisienne pour 1991 (Schwartz, p. 3).

⁴⁴ On désigne ainsi, en américain, les jeunes et belles épouses dont la fonction est de constituer une des preuves de la réussite sociale de leurs *yuppies* de maris en dépensant son argent et en jouant un rôle purement décoratif à ses côtés.

⁴⁵ « Par les petits matins d'hiver, lorsque j'allais déposer, ou chercher, mes enfants à l'école, je me retrouvais au milieu d'une quinzaine de mères en manteau de vison ou d'hermine. Ces grandes bourgeoises mènent une existence très protégée. (...) tout cela demeure évidemment très superficiel. Je n'ai rien contre ces personnes. Je ne les trouve pas odieuses. Leur style de vie m'amuse. Je pense toutefois qu'elles s'en sortiraient mieux si elles se préoccupaient de choses un peu moins futiles. Certaines d'entre elles le font, d'ailleurs. (...) Je pensais que le personnage d'Alice pourrait fournir matière (*sic*) d'une histoire amusante. », ALLEN, 2002, p. 221-2.

⁴⁶ Voir tome II, annexe 3, pp. 48sq.

⁴⁷ Selon les critiques, le patronyme du personnage est orthographié Tait ou Tate : nous avons choisi la seconde, qui pour nous (ah, la subjectivité des spectateurs !), de par ses références à la « Tate Gallery » ou à « Sharon Tate », nous paraît mieux convenir à une blonde héroïne blanche, anglo-saxonne et protestante – enfin non, catholique, signe qu'Alice n'est peut-être pas si conventionnelle que cela.

spectateur tant il s'interroge sur la nature du lien entre eux. Le premier est bref, d'une quinzaine de seconde, et sans dialogue. En revanche, un fond musical est assuré par la musique du générique qui continue, un air jazzy au tempo très rapide avec des intonations extrême-orientales en début de phrase. Ce plan que la musique nous autorise à considérer comme générique, censé nous renseigner sur le « genre » du film que nous allons voir, montre un bassin aux pingouins, vraisemblablement dans un zoo, puis devant lui un homme et une femme en silhouette qui s'embrassent. L'étonnement du spectateur l'oblige à faire attention aux détails ; la toute première image qu'il voit, c'est une troupe de pingouins⁴⁸ qui se dandinent dans un décor de rochers et plongent dans un bassin, de l'autre côté de grands panneaux vitrés horizontaux occupant le tiers supérieur de l'image, le tout baignant dans une atmosphère sombre, froide et bleutée⁴⁹. Un couple de profil, en plan moyen, entre par la droite, l'homme est grand, brun, en imperméable mastic, la femme jeune, nettement plus petite que lui, en manteau sombre, les cheveux blonds coupés au carré avec une frange. Ils marchent lentement, tournent le dos à la caméra pour contempler les pingouins. Un panoramique vers la gauche les quitte à droite pour longer les panneaux de l'aquarium, et sans qu'il y ait apparemment de rupture dans la continuité, les retrouve en plan rapproché à gauche, l'homme de profil à droite face à la jeune femme de profil à gauche. Serait-ce un reflet ? Ce flottement quant à la nature de l'image du couple renforce l'étonnement du spectateur face à cet incipit muet, qui peut-être, déjà, souligne l'absence à l'écran d'Allen et de sa *persona* si verbale. Les deux personnages se donnent un long baiser plein de tendresse, la jeune femme passant son bras, au premier plan, autour du cou de l'homme. Le lieu surprend, mais l'amateur des films de Woody Allen sait combien celui-ci apprécie les jardins, parcs et autres lieux publics comme décor pour les promenades sentimentales, se rappelant le premier baiser entre Ike et Mary au planétarium du Muséum dans *Manhattan*, et celui qu'échangent Marion et Larry dans *Another Woman*. Dans ce dernier plan, Marion se laissait brièvement aller au même abandon que celui qui caractérise cette jeune femme encore

⁴⁸ Les animaux sont très rares dans les films de Woody Allen. Mis à part les surprenants plans de coupe animaliers de *A Midsummer Night's Sex Comedy*, dans lesquels batifole tout une faune sylvestre, les apparitions d'animaux engendreraient plutôt le malaise, du lapin mort et du pigeon envahissant de *Stardust Memories* à Waffle, le teckel de Mary (Diane Keaton) dans *Manhattan*, qui heureusement ne perturbe qu'une seule scène de ses aboiements.

⁴⁹ Une lumière qui évoque plus le petit écran que le grand, avec une source de lumière à l'arrière plan, contrairement au plan suivant éclairé, lui, de face et assez violemment, comme un plateau de cinéma ou mieux une scène de théâtre. Cet éclairage bleuté sera repris dans une séquence ultérieure où l'ancienne femme de Joe (le personnage masculin de ce plan) lui présente sur des écrans un film publicitaire « très français, très sexy » (au point de provoquer chez les anciens époux un retour de flamme immédiatement consommé sur le canapé du bureau). En d'autres termes, l'éclairage et les teintes (c'est presque du noir et blanc, disons du bleu foncé, noir et blanc) signalent que nous sommes ici dans l'intime et dans l'érotique en évoquant une consommation privée des images, alors que dans le plan suivant les personnages semblent se livrer à une représentation publique.

inconnue. Et le spectateur de s'interroger sur ces image : cette femme, serait-ce l'Alice du titre ? Et pourquoi des pingouins ?

La musique se prolonge un instant pour vite s'estomper, assurant entre les deux plans une continuité rompue visuellement par une image aussi lumineuse et chaude que celle du premier plan était sombre et froide - une lumière blonde comme la jeune femme dont la présence lie également les deux plans. Le second s'ouvre sur un plan rapproché de cette dernière en peignoir de satin blanc, assise derrière une table de petit déjeuner, le visage appuyé sur les mains, face à la caméra, mais le regard fuyant, semblant perdue dans ses songes. Dans l'appartement dominant l'ivoire et le blanc cassé encadrés par le noir de certaines boiseries. L'extrême clarté et la rigueur des lignes l'emportent, en dépit de la présence de jaune dans la lumière et dans quelques touches sur des détails matériels (pamplemousse, fleurs), comme si froideur et chaleur tâchaient de cohabiter dans ce lieu. Dès le début, ce plan apporte des réponses aux questions suscitées par le précédent. Voici une jeune femme au réveil, que nous venons de voir dans une scène énigmatique, alors qu'ici le décor frappe par sa matérialité, avec au premier plan la table dressée. L'observateur n'est-il pas autorisé à formuler l'hypothèse de la nature onirique du plan qu'il vient de voir, dont nous avons souligné l'aspect générique ? Ces pingouins et ce baiser passionné ne seraient que le rêve nocturne de cette jeune femme, qui se prolonge au matin pour quelques fractions de secondes, et la rêveuse qui tarde à sortir de ce songe, l'Alice du titre⁵⁰. Le spectateur se livre à son travail d'interprétation de ce qu'il reçoit en ce début de film où il cherche ses marques à l'aide de ses compétences de « lecteur » de film. Il connaît déjà le titre, il sait que Mia Farrow se voit confier des rôles importants dans les films de Woody Allen, et le nom Alice rayonne de son aura littéraire. A la vue de la jeune femme à laquelle il prête très rapidement ce prénom, il se doute qu'elle va être son guide de l'autre côté des apparences. N'apparaît-elle pas, dans l'un et l'autre plans, devant des panneaux vitrés qui pour l'un révèle un « autre côté » énigmatique, et pour l'autre dissimule par ses pavés de verre un arrière-plan de nature certes domestique (il est clair que nous sommes dans un appartement), mais encore indéterminée ? De plus, Alice, c'est Cecilia sans la répétition du « c » ou du « i », proximité phonique et graphique qui ne doit rien au hasard. Alice sera-t-elle aussi passeur entre deux univers ? On voit comment, en quelques secondes, le film et son spectateur oeuvrent de concert à la « caractérisation » (au sens du mot anglais *characterisation*, soit la construction d'un personnage de fiction) du personnage titre, au-delà des intentions conscientes de l'auteur

⁵⁰ Oui, mais pourquoi des pingouins ? On ne le saura que bien plus tard.

qui se défend d'avoir choisi ce prénom d'Alice en référence à l'héroïne de Lewis Carroll, et soutient que dans un sens, le film aurait pu s'intituler aussi bien *Leslie*⁵¹. Côté spectateurs, on en doute : avec quelles attentes serait-on allé voir le dernier Woody Allen, *Leslie*⁵² ? Avec peut-être moins d'a priori, certes, et le spectateur aurait eu le plaisir de faire un rapprochement moins attendu, mais l'aurait-il fait ? Aurait-il nimbé l'héroïne d'autant de mystère et de poésie ? Parce qu'à en juger par les premières scènes du film, qui présentent Alice dans sa vie quotidienne de femme riche et frivole, il faudra que le personnage ait une aura solide si l'on veut qu'il conserve assez d'intérêt pour le spectateur amateur de films de Woody Allen, qui trouve rarement son plaisir dans la représentation au premier degré des mœurs des riches et puissants et qui y verra probablement des intentions ironiques. Le deuxième plan du film va être décisif dans la constitution du personnage. S'agit-il de nous donner à admirer la vie dorée d'une grande bourgeoise dans son magnifique décor ? Sommes-nous encouragés à la considérer avec ironie ? Est-elle à la hauteur de la part fantasmatique que son prénom nous laisse imaginer ? Qu'on en juge :

DOUG Hey, where are you now?

ALICE Nowhere.

Au son de la voix off de Doug, Alice relève la tête et baisse les mains. Un zoom arrière la montre assise à une table dressée pour le petit déjeuner, couverte de fruits.

DOUG It's late, I have to go.

(...)

MONICA Mrs Tate! Mrs Tate! We're all ready for school, we're almost there... *Apparaissent brusquement par le fond à droite Hilda, une grande jeune femme brune et une petite fille blonde en manteau, un petit garçon en blouson.*

CHILDREN Oh... Mum...

MONICA Oh bye... Come on, let's go to... Oh, there's Mum give her a big leave and a big hug!

CHILDREN Oh, Mum, bye Mum...

ALICE You have their library books?

MONICA Yes, and I have their... milk money. Come on sweethearts, come on sweethearts, bye, have a nice day...

ALICE Monica, Monica, I'd like to pick them up today.

MONICA Ah, all right! OK! Bye Bye...

(...)

HILDA Mrs Tate, there's no more free range chicken.

⁵¹ « Sans doute n'est-ce pas par hasard si vous avez appelé votre héroïne (et votre film) Alice.

Si, en un certain sens. Mon Alice n'a rien de commun avec celle de Lewis Carroll. Alice est par excellence un prénom qui fleure bon la haute bourgeoisie américaine, et les privilèges des wasps, des Blancs, de religion protestante et de vieille souche anglo-saxonne. Une Alice ne saurait être juive, italienne, ni issue d'aucune autre minorité. Je voulais qu'Alice Tate soit blonde, riche et soignée. En ce sens, j'aurais fort bien pu la prénommer Leslie, et intituler mon film Leslie. », ALLEN, 2002, p. 221.

⁵² De côté-ci de l'Atlantique, en tout cas, la coloration « haute bourgeoisie » aurait été perdue, car en 1990, le choix d'un prénom comme Leslie trahissait plutôt un goût pour les productions audio-visuelles américaines populaires ou pour l'originalité que la fraction « BCBG » de la population aurait considéré comme douteux. Mais certains apprécieraient peut-être le rappel de Leslie Caron, la Gigi de Minnelli.

ALICE Then, no, Hilda, there're too many chemicals in the others.
 DOUG Bye-bye.
 ALICE Bye-bye. Order some papayas, Hilda, they're high in fiber.
Alice repart vers la droite, la caméra la suit. Alice se place derrière la table, se tournant face caméra, et commence à débarrasser tout en dialoguant avec l'employée de maison hors champ.
 (...) (*Door bell*) Oh dear, it's my trainer! Hilda, would you call my masseuse and see if I can come an hour earlier? My back is killing me!
 DECORATOR Hi... we met in the elevator.
 ALICE Hi, Bill.
 DECORATOR Well, I was out shopping for another client and I found this. I was thinking of you and the Connecticut place.
 ALICE Yeah?
 DECORATOR It's a fin-de-siecle eel trap. (...)Oh, why don't you just live with it for a while, they're very hard to come by and it's a steal at 9000. I'll just be in the children's room, I'm thinking of something...
 BILL Are you ready to lose some of this cellulite?
 ALICE You know my back is just killing me, I don't know what to do. I had X rays, I've been to my chiropractor, I had a shia-tsu massage, I've been...
 BILL Did you have acupuncture?
 ALICE Oh, I'm scared of needles...
 BILL There's a Dr Yang, he's supposed to be quite good.
 ALICE I wonder, if I had a Swede walk on it...?

Contrairement à l'incipit de *Another Woman*, qui offrait une succession rapide de plans alternant entre la scène du départ de Marion vue sous des angles différents et les gros plans sur les portraits de famille, cette partie de la scène inaugurale de *Alice* n'en compte qu'un seul, la caméra se déplaçant vers différents points du décor (le salon, l'un ou l'autre couloir) à partir du point central et originaire, soit Alice à la table du petit déjeuner, devant le panneau de pavés de verre. Ce dernier, avant même le reste du décor, signe le grand luxe de cet appartement visiblement beaucoup plus spacieux que celui de Marion dans *Another Woman*. N'est-ce pas devant un panneau semblable que dans leur somptueux *penthouse* de Manhattan, les chroniqueurs mondains de *Radio Days* prennent leur petit déjeuner radiophonique pour l'émission de potins « *Breakfast at Roger and Irene's* » ? Il s'agit pour Alice comme pour Marion d'un temps de préparation en début de journée et en ouverture de film, dans une sorte de latence qui donne l'occasion de renseigner le spectateur sur ces deux personnages qu'il est amené ici même à considérer comme centraux, mais on voit très vite qu'ils diffèrent nettement, et bien au-delà des écarts d'âge et de rang social. Marion prend explicitement le contrôle de la narration et affirme son refus du déballage de l'intime, même si cet usage de la dénégation (« affirmer un refus »), typique de l'ironie⁵³, signale bien que le film va s'ingénier à détruire les défenses qu'elle met soigneusement en place avant même le générique du film.

⁵³ Pour les grammairiens, deux négations équivalent à une affirmation. Mais nier que l'on hait équivaut-il à dire directement que l'on aime ?

Alice, en revanche, s'avère infiniment vulnérable, puisque la première chose que nous livre le film, ce ne sont même pas ses pensées, mais ce sur quoi elle a le moins de contrôle, soit un rêve, l'un des « aspects sombres » du personnage que Marion affirmait vouloir tenir à l'écart. La vulnérabilité d'Alice est également révélée par sa tenue vestimentaire. Etant donné l'élégance du vêtement, on ne peut pas dire qu'elle traîne en robe de chambre, mais son peignoir de satin la protège moins que le gros manteau bien ceinturé de Marion. L'intellectualité de cette dernière est révélée par les attributs classiques, lunettes, bloc, livres, tandis que l'environnement d'Alice, les luxueux éléments de décoration, les aliments « sains », pamplemousse, jus de fruit, l'assignent aux seuls agréments domestiques. Sa fragilité de fleur de serre ne cesse d'être soulignée tout au long du plan séquence où les autres personnages sortent (le mari, la jeune femme au pair, les enfants, pour leur « travail ») ou entrent (la décoratrice, le moniteur de sport, eux aussi pour leur travail) ou tout simplement s'activent (l'employée de maison, qui sort virtuellement puisque c'est elle qui se met en contact avec le monde extérieur par téléphone). Tous déploient beaucoup d'énergie tandis qu'Alice subit plus qu'elle n'agit, hésite, s'excuse ou se justifie quand elle exprime une volonté (elle ne dit pas, « c'est moi qui irai chercher les enfants à l'école », mais « j'aimerais aller chercher les enfants à l'école », et invoque des raisons sanitaires pour refuser ou commander tel ou tel produit), sa passivité amenant le motif du mal de dos, du malaise, du « mal-être » qui va déclencher toute l'intrigue. La séquence se conclut sur l'image d'Alice dans le couloir des chambres, s'éloignant de dos avec son moniteur particulier, et s'enquérant auprès de lui d'un nouveau moyen de soulagement, ce dernier lui recommandant un mystérieux Docteur Yang. Le spectateur commence déjà à se douter que ce nom n'est pas là par hasard, faisant peut-être le lien avec les accents orientaux du début de la musique du générique⁵⁴. Chacun des personnages secondaires entrant et sortant de scène vient apporter sa touche au portrait d'Alice, à commencer par son mari dont la voix hors champ la tire de sa rêverie, et nous la fait prendre en flagrant délit de « jolies pensées interlopes », pour citer Brassens⁵⁵. Nous savons, contrairement à lui, qu'elle n'est pas « nulle part », mais en train de se remémorer un rêve où elle embrasse un autre homme devant le bassin aux pingouins... Ce trait d'ironie dramatique dévoile d'emblée que Doug n'a pas le beau rôle en dépit de son

⁵⁴ N'est-ce pas lui, dont le nom évoque le cercle du Tao et l'équilibre du Yin et du Yang, qui dénouera et le dos et la crise existentielle d'Alice ? Dès son apparition, le spectateur sera assuré de ses pouvoirs, puisqu'il commencera par répondre à la grande question que nous nous posons tous depuis le début (Pourquoi des pingouins ?), lors de la première visite d'Alice chez lui. Quand elle lui dira associer les pingouins, qu'elle considère comme des parangons de fidélité conjugale, à ses fantasmes adultères, il ricanera en lui demandant si elle les croit catholiques comme elle, les interprétant comme des symboles de sa culpabilité.

⁵⁵ *Pénélope*

physique lisse et de son élégance de jeune loup des finances. S'il assure à son épouse un très grand confort matériel comme le démontrent leur cadre de vie, et le nombre de gens à leur service, il entend bien qu'elle soit l'incarnation de la parfaite épouse, décorative et attentionnée. Ce personnage antipathique confine à la caricature du mari indifférent, et même condescendant à l'égard de sa femme qu'il semble fuir en exécutant machinalement les gestes routiniers de cette scène rabâchée dans les productions de série américaines, cinématographiques comme télévisuelles, le départ du « gagneur », dans tous les sens du terme, pour le bureau. Les propos qu'il lui tient visent principalement à annihiler toute intimité, et même toute chaleur ou sympathie, puisque après l'avoir tirée brusquement de sa rêverie, il ne lui parle que des invités au dîner, puis de ceux qu'il aimerait faire venir dans leur résidence secondaire, évoquant les uns et les autres non pas comme des amis, mais comme des relations mondaines, voire de quasi inconnus (l'avocat d'untel, et un ami de l'avocat ?). Puis vient le défilé de la domesticité, au sens large, d'Alice, prenant en charge les différents pans de son existence, relayant le rôle de Doug qui tout en l'entretenant, la vide de toute raison d'être, l'isole et la réduit à une survie superficielle et décorative. Après que le mari, distant avant même de la quitter, et les enfants qu'une autre a habillés pendant qu'elle rêvassait, se sont égaillés vers l'extérieur, son statut social lui permet de déléguer à un employé de maison les commandes de produits alimentaires et cosmétiques, en d'autres termes ce qui est nécessaire au soin de son corps et de l'alimentation de sa famille. Pendant ce temps, la décoratrice a tellement ses aises chez sa riche et « bonne » cliente qu'elle va dans la chambre des enfants de son propre chef, sans demander la moindre permission à celle qui est si peu maîtresse des lieux. La disposition même de l'appartement coupe Alice de la matérialité de l'existence : on devine la cuisine derrière les pavés de verre, c'est de là que l'employé de maison parle de « poulets de plein air », mais ces entrailles de l'appartement sont paradoxalement dissimulées par une surface vitrée occupant la même place dans le cadre que les panneaux du bassin dans le plan un, qui laissaient voir son fantasme. Nous ne verrons ici que les pièces dites de réception, ou mieux de représentation, et si les personnages empruntent des couloirs, les portes de l'intime resteront closes. Le moniteur particulier avec qui elle se dirige en fin de séquence vers un de ces espaces réservés lui propose justement de l'y débarrasser d'un excès de chair trop matérielle pour la créature éthérée à laquelle elle se doit de ressembler⁵⁶.

Allen l'acteur est absent de l'image, mais on sent une autorité réglant avec beaucoup de soin chaque élément du décor et chaque déplacement des personnages dans le cadre tout au

⁵⁶ On pense au credo des Jackie Kennedy de ce monde, « never too thin, never too rich ».

long de ce plan séquence, comme si l'acteur se retirait pour mieux permettre à l'auteur d'exercer son art. Par instant, un hiatus entre le dit et le montré nous permet de percevoir une intention ironique qui nous permet de reconnaître la marque d'Allen, tout en introduisant la thématique du film. Ce long plan d'introduction et de construction, devant nous, du personnage archétypal de la grande bourgeoise new-yorkaise diffère autant de la première séquence de *Another Woman* qu'Alice diffère de Marion. Cependant, dans l'un et l'autre cas, on assiste à un processus d'aliénation par l'établissement d'un personnage masquant « l'autre femme », à cette différence près que Marion s'aliène elle-même en se tenant à la perfection au rôle qu'elle s'est choisie, exécutant sa propre partition, récitant le texte qu'elle a composé, tandis qu'Alice se laisse déposséder et modeler par son entourage. Comme dans *Another Woman*, et comme dans toute bonne scène d'ouverture, les indices sont là qui nous disent qu'Alice est une « autre femme ». Le rêve inaugural, la froideur entre époux, la discrète mélancolie et le mal de dos sont autant de signes avant-coureurs de la crise que le film, présageons-nous, fera éclater pour mieux la dénouer. A l'issue de ce plan, le personnage de la grande bourgeoise qui s'ennuie est établi, et le spectateur, qui en voyant Alice l'a peut-être rapprochée de l'Irène Gérard de Rossellini⁵⁷, se prépare à suivre son « histoire ». Mais le spleen des « pauvres petites filles riches » n'étant pas forcément ce qui le passionne le plus au cinéma⁵⁸, on peut se demander ce qui dans cette séquence caractérise la banalité de la situation et des dialogues quotidiens, « sauve » un personnage passablement convenu. En d'autres termes, qu'est-ce qui peut donner envie de rester avec Alice au lieu de faire comme mari et enfants et de la laisser dans le luxueux décor qu'elle orne si bien de sa présence mélancolique? Il y a certes le plaisir esthétique que l'on peut prendre à la contemplation d'images soignées, et dans les scènes à venir le costumier s'en donnera à cœur joie pour jouer à la poupée mannequin avec Alice, effectivement adorable en Chanel, coiffée du fameux petit chapeau rouge qu'elle porte sur l'affiche du film. Le décorateur en rajoutera dans le luxe, le film nous permettant de visiter les lieux les plus « couture » et branchés du Manhattan de 1990, mais ces émotions de midinette ne correspondent guère à ce que l'on attend d'un Woody Allen. On perçoit aussi les prémices d'une représentation satirique de ce mode de vie, en particulier avec le personnage de la décoratrice qui voudrait encombrer Alice d'un « piège à anguilles fin de siècle » transformé en lampe, vrai piège à gogos fin de

⁵⁷ Roberto Rossellini, *Europa '51*, Ponti-De Laurentis Cinematographica, 1952.

⁵⁸ Comme en témoigne cette réaction d'un internaute, contemporaine de la sortie du film : « ... my own class prejudices are such that I have trouble being too sympathetic toward upperclass angst. » (Frank Maloney, "A film review by Frank Maloney", Copyright 1991, frankm@microsoft.UUCP)

(vingtième) siècle ! Comme elle dit, « à 9000 dollars, c'est donné »⁵⁹. Mais la satire est encore fort discrète et, hormis ce que nous venons de relever, rien ne rappelle les jeux verbaux habituels. Non, ce qui sauve et la séquence de début et le personnage, ce sont peut-être bien... les pingouins, volatiles incongrus et comiques qui donnent à eux seuls envie de continuer à regarder ce film. Détail qui tue et clin d'œil du montreur de marionnettes, ils constituent, en ouverture, comme une signature et un générique pour un film qui va mêler satire sociale, analyse psychologique et magie sentimentale. Alice va séduire par ses failles, par ce qui jure avec le personnage établi au début. Le film va s'acharner à déconstruire ce dernier au moyen d'une satire féroce du milieu qu'ironiquement, Woody Allen a rejoint en passant de Flatbush à l'Upper East Side de Manhattan, et qu'il va faire quitter à son héroïne fourvoyée.

Après ce début qui construit avec un soin extrême le personnage éponyme, après le déroulement d'un film riche en fort divertissantes escapades surnaturelles pour son héroïne, la fin paraîtra bien expéditive⁶⁰. La séquence de conclusion⁶¹ abonde en signes de conversion, faisant directement suite à la scène de rupture entre Alice et Doug, lorsque celle-ci, après toutes sortes de tribulations et de révélations, annonce qu'elle part pour Calcutta. L'alternative entre ce changement de vie radical et un rôle plus convenu de femme infidèle s'est posée en milieu de film, la scène d'adultère avec Joe succédant immédiatement à la « rencontre » avec Mère Térésa⁶² à l'occasion d'une soirée charitable. Les deux destins possibles d'Alice sont d'ailleurs associés visuellement dans les larmes, les caresses, et l'abandon à l'émotion, puisqu'à l'image de Mère Térésa examinant une fillette aveugle dont elle caresse le visage succède rapidement celle d'Alice en larmes devant le film. Viennent ensuite des plans de la même Alice entrant avec Joe dans l'appartement de ce dernier et revivant encore et encore sa bouleversante soirée, s'essuyant les yeux tandis que Joe lui caresse le visage, et qu'à l'arrière plan, au dessus du lit, les eaux du ciel dévalent fort esthétiquement la pente de la verrière. Lors du dénouement, après plusieurs épreuves, l'heure du choix est venue, et le personnage effectue sa métamorphose, avec comme ultime déclencheur une conversation frivole qu'Alice surprend dans la rue, le soir de Noël, entre des mondaines en tout point semblables au rôle auquel elle choisit finalement d'échapper. La scène de rupture se déroule dans la cuisine, pour la première et dernière fois de l'autre côté du panneau de verre qui séparait si bien, au début, Alice des basses préoccupations matérielles. Elle s'achève sur un plan moyen de Doug au

⁵⁹ Le « double entendre » fonctionne mieux en version originale : « ... it's a steal at 9000. » Pas de doute, il s'agit bien de dépouiller Alice.

⁶⁰ Reproche du même internaute : « ... the ending of the film is horribly, disfiguringly hurried and left me with a very unsatisfied feeling. » MALONEY, *op.cit.*

⁶¹ Voir annexe 3, pp. 50-51.

⁶² Du moins, avec un film consacré à son action.

second plan à droite du cadre, qui va et vient et gesticule, contrastant avec Alice immobile au premier plan à gauche, qui ne dit rien et garde obstinément la tête baissée, les lèvres serrées, les paupières mi-closes. Elle porte encore les attributs de son personnage originel, tailleur noir et blanc, petit col rond, collier de perle, serre-tête et coiffure lisse, mais la détermination qui se lit sur son visage appartient à la nouvelle Alice.

DOUG ... the second you see your first add for a diamond earring... or get a craving for a caviar blini, you'll be back⁶³, if indeed you go. You're not going with *my* children.

Un coup de gong marque le début du même air que celui du générique, qui s'était achevé sur l'image d'Alice perdue dans ses songes. Doug sort à droite, la caméra zoome sur le visage d'Alice pour un plan rapproché. Imperceptiblement, elle desserre les lèvres, esquissant un sourire. Cette scène de rupture et de dénouement démontre la force de sa détermination à changer.

La dernière séquence compte six plans visuellement hétérogènes, que lie la bande-son sur laquelle on entend, par-dessus la musique du générique de fin, des voix *off* que l'on reconnaît comme celles des « grandes amies » d'Alice se livrant à leur activité favorite, échanger des potins. Le dispositif qui décale les messages visuels et auditifs rappelle la grande scène de la révélation de l'infidélité de Doug, mais en l'inversant. Alice, sous couvert d'invisibilité, avait pu alors épier la conversation de celles qu'elle croyait être des amies et les découvraient faisant des gorges chaudes de ses démêlés conjugaux en la surnommant méchamment « *Miss Mouse* ». Ici, nous entendons les commères invisibles parler d'Alice, bien visible elle, qui ne les entend pas. La nouvelle Alice, désormais hors d'atteinte, évolue dans un autre monde, et cette conversion est effectivement « expédiée » en quelques plans. Cette rapidité s'illustre dans le plan un de la séquence, qui nous montre un avion de ligne dans le ciel, volant d'abord de droite à gauche au dessus des nuages pour ensuite virer et entamer sa descente au dessus de l'océan, de gauche à droite cette fois-ci. Le spectateur n'est pas surpris par ce plan puisqu'il connaît les intentions d'Alice, et il l'interprète comme le départ de l'héroïne pour Calcutta, l'avion changeant de cap aussi radicalement qu'elle. Dans trois autres films de Woody Allen, un voyage en avion traduit le dénouement d'une crise et permet au film de s'acheminer vers sa fin. Dans *Annie Hall*, la rupture définitive, sous la forme du constat apaisé d'un désamour apparemment réciproque, a lieu au cours du vol de retour Los Angeles / New York⁶⁴. Assis côte à côte, Annie et Alvy sont perçus comme irrémédiablement

⁶³ On peut remarquer que le mari d'Alice s'exprime dans les mêmes termes que celui de Cecilia, mais l'une reviendra et l'autre pas.

⁶⁴ Voir tome II, annexe 3, p. 25.

distants, parallèles, ne pouvant tomber d'accord que sur la séparation. Ce temps de latence entre Hollywood et Manhattan, cette béance dans l'action est l'occasion ultime pour chacun des personnages de s'affirmer, l'un et l'autre recevant part égale dans l'économie de la narration. L'intrigue se dénoue sur la prise de parole autonome d'Annie au monologue intérieur de laquelle nous avons accès pour la seule fois dans le film. Elle prend également l'initiative du très bref dialogue qui consomme la rupture en plein ciel. Le vol Munich / New York de Zelig et de son docteur se lit lui aussi comme une assomption du personnage, puisqu'il apporte le salut au héros, paradoxalement sauvé par le handicap dont il est sur le point de guérir⁶⁵. Prenant le contrôle de l'avion grâce au mimétisme dont il est affligé, Zelig connaît une apothéose qui le délivre tout en l'assujettissant à son destin arbitraire de personnage filmique qui peut faire, effectivement, n'importe quoi pour que le film « fasse une fin ». Les scènes de sauvetage où un « civil » prend les commandes pour faire atterrir un avion sont des classiques hollywoodiens, parodiés dans le fameux *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?*⁶⁶, et dont le prototype est sans doute la séquence de début de *The Great Dictator*⁶⁷, dans laquelle Charlot, lui aussi la tête en bas, assume un destin de héros malgré lui. Le troisième personnage vu en plein ciel pour illustrer une décision finale n'est autre que Gil Shepherd effectuant le chemin inverse de celui d'Annie et d'Alvy, volant à la fin de *The Purple Rose of Cairo* de la côte est à l'ouest mythique de l'ultime frontière hollywoodienne.

THEATER MANAGER (*Offscreen*) Mr Shepherd, yeah. As soon as Tom Baxter went back up on the movie screen, he couldn't wait to get outta here. He said this was a close call for his career. I think he's gonna play Charles Lindberg.

Romantic music begins to play. Cecilia finally looks down, in shock, as the theater manager passes her, blocking her face momentarily. She begins to cry.

THEATER MANAGER (*Offscreen*) Don't forget, Cecilia, Fred Astaire and Ginger Rogers start today.

Cecilia slowly, slowly turns around, as her face dissolves to Gil's face. He sits in a plane, by a window. He's looking out the window; he turns and looks out at the offscreen camera, which moves farther away to reveal a man fast asleep in the seat behind him. Gil looks down, his hand to his mouth. He stares off, lost in his own thoughts, alone. The music stops. Only the whir of the plane is heard. The camera stays on his face, in the quiet plane, as Fred Astaire, singing "Cheek to Cheek", is heard over the whir, and the film cuts to:

Fred Astaire dancing cheek to cheek with Ginger Rogers in the sophisticated, black and white Top Hat. (...)

FRED ASTAIRE (*Singing*) "Heaven, I'm in heaven"⁶⁸

⁶⁵ Voir tome II, annexe 3, p. 34.

⁶⁶ Jim Abrahams & David Zucker, *Airplane!*, Paramount, 1980.

⁶⁷ Charles Chaplin, *The Great Dictator*, Charles Chaplin Productions, 1940.

⁶⁸ ALLEN, août 1987, pp. 465-6.

Juste après la révélation de sa trahison, le personnage de l'acteur se voit offrir un ultime plan le rachetant en partie. Le mensonge et l'ironie sont à leur comble puisqu'il part pour devenir à l'écran Charles Lindberg, celui qui l'on para de toutes les vertus chevaleresques traditionnelles, dont la franchise, en survolant (pour de vrai, et pas à l'envers, lui !) l'Atlantique. Cependant, l'image et la bande-son lient Gil à Cecilia et aux valeurs positives du film, par le biais du fondu enchaîné des deux visages au début du plan et par la grâce des paroles que chante Fred Astaire. La condamnation n'est pas définitive, et le plan du visage de Gil, marqué par le regret, laisse espérer même pour le personnage du traître une part de paradis filmique. Si le motif du voyage aérien est repris pour le dénouement d'*Alice*, c'est de manière beaucoup plus sommaire que dans les trois exemples précédents, puisque nous ne voyons qu'un avion anonyme volant dans un espace pratiquement neutre. Les seuls éléments permettant au spectateur d'identifier la destination lui viennent des propos d'Alice à la scène précédente, puis, a posteriori, les plans deux et trois, deux très brèves scènes de rue en Inde, et le « commentaire » *off* assuré par les tristes commères de Manhattan :

PLAN 1

“Did you hear about Alice Tate?”

“What?”

“She’s left her husband.”

“No! What do you mean...”

“That’s old news. The big news is...”

PLAN 2

Extérieur jour. Une rue dans une grande ville indienne (Calcutta ?). Plan moyen de nombreux passants en costumes locaux, un autobus au second plan.

“... she went to India.”

“Really ? No...”

“Yes, it’s incredible.”

PLAN 3

Plan rapproché d'une vache couchée en pleine rue, au milieu d'une foule de passants dont on ne voit que les jambes.

“She met Mother Teresa...”

“Ah ! Oh !”

“... now she’s back, and I don’t know...” *CUT*

La grande différence entre les trois scènes étudiées ci-dessus, et ce début de séquence est l'absence d'Alice à l'image : le spectateur ne dispose d'aucune preuve visible du voyage de celle-ci à Calcutta. Les deux plans « indiens » ne sont là que pour indiquer la destination de cet avion que nous avons vu changer de cap et s'orienter au sens propre du terme, allant chercher à l'est les éléments de la métamorphose d'Alice. Mais rien ne vient nous garantir qu'Alice est bien dans cet avion, sinon des cancans énoncés par des sources peut-être fiables, mais antipathiques à l'extrême. Cet usage cavalier de l'ellipse prête le flan à deux reproches

possibles, d'une part celui de la hâte à régler le sort d'une héroïne peu consistante dont on se serait lassé, et d'autre part l'incapacité à faire croire à sa conversion, sur laquelle Alice ne s'exprimera plus que par images interposées. Alice s'éloigne franchement du héros allénien en ce qu'elle se montre beaucoup plus avare en justifications que les personnages habituellement incarnés par Allen. En revanche, la preuve par l'image de son changement radical nous est apportée par les trois derniers plans qui offrent un grand contraste avec le second plan de la séquence de début. Seul la bande son est là pour nous rappeler qu'Alice fut une *autre femme* semblable à celles qui cancanent en commentaire, et que les sortilèges d'un orient aussi folklorique que les clins d'oeil de la musique du générique ont concouru à sa métamorphose.

PLAN 4

Extérieur jour. Une rue dans un quartier pauvre de grande ville américaine, par temps gris. Sur un large trottoir, Alice au second plan marche vers l'avant droit d'un pas résolu. (...) Alice, de dos, le visage tourné vers la gauche pour parler aux hommes du groupe, monte deux marches, frappe à la porte. Un homme ouvre de l'intérieur et fait entrer Alice. La porte se ferme derrière elle.

"I heard she's doing some kind of volunteer work..."

"You know, come to think of it, she's always had a catholic streak..."

"Oh that's true..."

"... and now not only has she left her husband, she's left her cook..."

"No!"

"... and her chauffeur and her maid. And she's living downtown..."

PLAN 5

Intérieur jour. Alice en plan taille, dans une grande chemise à carreaux beige et jaune, de dos devant un réfrigérateur couvert d'autocollants à droite. (...) Alice se penche, la caméra recule pour cadrer une table ronde dressée pour le petit déjeuner, très encombrée de vaisselle ordinaire, de jus de fruit en boîte, de céréales... En amorce dans le coin inférieur gauche, une petite fille de dos, et dans le coin inférieur droit, de profil, un petit garçon. (...)

"... just with her kids and you're not going to believe this, she does everything herself..."

"Oh! Now listen to this!"

"... and the fun of it (?) is that she spends all her free time with her kids and that she looks great."

"What, with no cook or maid? What is it, a mental breakdown?"

"Naoh! (*Laughter*) I don't know..."

PLAN 6

Extérieur jour. Plan moyen d'un square avec des enfants qui jouent sur des balançoires. (...) A la fin du panoramique vers la gauche, la caméra pivote légèrement vers la droite pour cadrer Alice en plan taille. Celle-ci, radieuse, tout à son jeu, paraît totalement inconsciente de la présence de la caméra.

"... but someone said she is a changed woman."

"Speaking of changed woman, Gloria Philips had some face work."

Les voix s'estompent, noyées par la musique en crescendo. Cut. Générique de fin (musique différente).

Le grain même des images et l'éclairage différent, entre la séquence de début et ces trois plans qui visuellement parlant s'apparentent plus au documentaire qu'à la fiction. Le grand

appartement luxueux était éclairé à la manière d'une scène de théâtre, les reflets de la lumière dans nombre de surfaces brillantes donnant l'impression d'un vernis venant laquer une image aussi lisse que la coiffure bon chic bon genre d'Alice. Les plans quatre et six de cette séquence sont en extérieur, dans des lieux banals au possible, tandis que le plan deux du film semblait revendiquer l'artificialité de son décor. L'absence de dialogues et le naturel du jeu de l'actrice et des enfants, contrastant avec les voix affectées (et horripilantes) des mondaines au point de ne plus relever du « jeu » proprement dit, renforcent l'effet de réel. Si les trois premiers plans de la séquence peinent à convaincre de la véracité du voyage, les trois derniers respirent l'authenticité et arrachent effectivement Alice à son ancien univers.

La désinvolture avec laquelle le sort d'Alice se voit scellé à la fin du film est indéniable, mais au-delà du reproche parfois fait à Allen de peiner à bien conclure ses films, on est en droit de penser qu'au terme d'un cycle dont il est absent en tant qu'acteur, Allen parvient à une forme d'épuisement de son exploration des personnages féminins. Cecilia, Marion et Alice passent toutes par une remise en cause et sortent du rôle qui leur est assigné par leur milieu et les conventions de la « caractérisation »⁶⁹ filmique. Le film à chaque fois s'achève sur une forme de reddition paradoxale. Cecilia s'abandonne à la consolation du film d'évasion et reprend son rôle de spectatrice, forcée de renoncer aux mirages d'une forme quelconque de participation à « Hollywood », le film lui-même se laissant transporter au paradis par le biais de la citation d'un « vrai » classique. Marion consent à interrompre le travail qu'elle fait sur elle-même pour devenir lectrice et laisser une autre voix évoquer un personnage de fiction qu'elle aurait inspiré. Ce faisant, l'une et l'autre « font une fin » les amenant à trouver l'apaisement dans la contemplation ou la lecture d'une œuvre autre que le film dont elles sont la protagoniste. Quant à Alice, un passage express (et non garanti par l'image) par un pays aux antipodes sociaux, culturels et moraux de l'Upper East Side de Manhattan, et auprès d'un symbole absolu de la pauvreté volontaire et du don de soi opère en elle un bouleversement total. La femme qui est montrée dans les trois derniers plans du film s'oppose radicalement à celle du deuxième. Autant tout et tous conspiraient à la reléguer à sa seule fonction décorative et à la faire coïncider le plus étroitement possible au stéréotype de la grande bourgeoise new-yorkaise, autant l'expérience du dépouillement matériel et de l'activité au service d'autrui l'ont déplacée et intégrée à un environnement et à un mode de vie que l'image s'efforce de faire aussi proche du réel que possible. D'autres parlent de cette femme qui semble ne plus être dans le même film. Qu'est-il donc arrivé à Alice qui la fasse

⁶⁹ Dans cette étude, nous employons ce terme par commodité, dans sa signification anglophone d'élaboration, voire de fabrication d'un personnage (« *character* »).

renoncer à son personnage, qu'est-ce qui a permis ce changement de statut pour qu'à la fin du film elle ressemble tant à une de ces femmes ordinaires que l'on voit dans les journaux ou les documentaires télévisés, pour qu'elle se rende ainsi sinon à la réalité, du moins au réalisme ? Les trois derniers plans de la séquence, après la coupure des trois premiers, s'apparentent beaucoup plus à ce style que le reste du film dans la mesure où les choix de mise en scène et de tournage donnent l'illusion que nous retrouvons Alice dans ce qui serait le « simple » enregistrement du « réel » de la vie d'une femme ordinaire, du moins pour ce qui est des images. Le dispositif est en fait ironique, qui à la fois présente des images d'aspect naturaliste, et insiste sur la nature artificielle du film qui les montre en ajoutant en contrepoint le commentaire des voix *off*. De plus, le spectateur qui reçoit ce message complexe y ajoute sa propre lecture, ayant vu tout ce qui précède dans le film et sachant pertinemment que cette femme est incarnée par l'actrice Mia Farrow et que les deux enfants sont des acteurs. Les trois plans sont brefs, il est vrai, mais loin de constituer une fin bâclée, ils s'avèrent d'une grande richesse à l'étude puisqu'ils représentent en quelque sorte le lieu où se rencontrent trois niveaux de réalité. Le réel du quotidien new-yorkais, dans une rue ou dans un square parfaitement banals, sert de toile de fond à trois « scènes » (au sens pictural plutôt que filmique) réalistes. Les divers choix de la réalisation, comme par exemple les vêtements portés par l'actrice, l'élaboration du décor de la cuisine, mais aussi la grande discrétion de la caméra et le refus du gros plan, participent de l'effet de réel qui caractérise le réalisme. Cet effet est également renforcé, d'un côté, par notre savoir de spectateur, puisque connaissant l'attachement de Mia Farrow à ses enfants « dans la vie », nous sommes amenés à croire à la tendresse maternelle dont fait montre le personnage. D'un autre côté, nous l'avons dit plus haut, c'est ce même savoir qui nous fait regarder ces plans comme relevant d'un troisième niveau de réalité, celle de l'oeuvre d'art. Cette réalité propre au film le fait s'affirmer comme fabrication en mettant en avant son propre dispositif, ici par le biais du double contrepoint ironique que lui procurent le commentaire direct des voix *off* et celui plus indirect de la réception de ces images par des spectateurs alternant, voire mêlant, adhésion et distance. Réel, réalisme, et réalité filmique : semblables rencontres ne sont-elles pas brèves par essence ?

Paradoxalement, c'est à la suite d'une expérience de nature spirituelle⁷⁰ qu'Alice acquiert cette nouvelle apparence naturaliste, qui la dépouille par ailleurs de son statut de

⁷⁰ Il faut admettre cependant que l'adultère joue un rôle tout aussi décisif dans la conversion d'Alice que la rencontre avec l'icône Mère Térésa. Mais les deux expériences ne sont pas fondamentalement contradictoires, puisqu'on peut les voir comme des révélateurs de faux-semblants, la brève liaison avec un homme plein de franchise et de tendresse (qui d'ailleurs, à l'issue de leur aventure, renouera avec son ancienne femme) lui ayant

personnage comique. Aux derniers plans, nous ne rions plus d'elle, mais pas avec elle non plus, nous la regardons rire avec ses enfants sans pouvoir participer, elle est filmée mais si elle joue, c'est avec ces enfants. Le jeu n'est plus de même nature, elle a endossé un rôle dans une autre histoire à laquelle nous n'aurons pas accès, du moins dans ce film, qui nous fait rester du côté de la conversation *off*, à commenter la conversion d'Alice sans avoir été témoins de la rencontre décisive qui restera à jamais hors champ. Un plan d'avion dans le ciel, deux scènes de rue en Inde, autant dire trois plans de coupe, et voici Alice qui passe de sa luxueuse cuisine de l'Upper East Side à celle d'un petit appartement *downtown*, et du tailleur Chanel aux jeans et au duffle-coat... mais aussi de la mélancolie et de l'ennui à l'énergie et à la gaieté. Jamais nous ne verrons Alice à Calcutta, et l'on comprend les réactions de critiques frustrés par une fin jugée maladroite, et surtout peu crédible. *Alice* fait suite dans la filmographie à *Crimes and Misdemeanors*, le film dans lequel Allen amène à un sommet la réflexion sur les réponses apportées par les religieux aux interrogations métaphysiques et morales des hommes qu'il avait abordée sur un mode plus comique dans *Hannah and Her Sisters*. La fin de *Crimes and Misdemeanors* renvoyait dos à dos le rabbin condamné à une cécité qui ne l'empêchait pas de croire en un Dieu tout puissant et de faire preuve d'une parfaite rectitude morale et l'ophtalmologiste récompensé par la réussite sociale en dépit du meurtre qu'il avait commandité, exempt de tout remords et libéré de la crainte du « cruel Dieu des Juifs ». Elle donnait le dernier mot à *Judah*, criminel sans repentir et florissant, ce qui laissait penser à une prise de position sur l'absence de Dieu. Or Alice, marquée par son éducation catholique au point d'avoir rêvé, enfant, d'entrer dans les ordres, est apparemment sauvée de la vacuité et de l'hypocrisie de son existence par une conversion d'essence chrétienne, avec pour chemin de Damas un trottoir à Manhattan, un soir de Noël, où elle se fige en percevant toute l'inanité des conversations des gens de son monde. A la scène suivante, après avoir annoncé ses intentions à Doug, ne garde-t-elle pas les yeux fermés tel Saul aveugle quelques jours ? La seule image de Mère Térésa que l'on puisse voir dans le film ne nous la montre-t-elle pas soignant une enfant souffrant d'une affection des yeux ? Le film paraît accorder du crédit aux réponses catholiques en matière de morale et de sens de la vie : en ce qui concerne Alice, en tout cas, sa foi la sauve, mais la fin peut être prise comme un aveu d'impuissance, sans être un échec pour autant. Alice n'est plus un personnage de comédie allénienne tel que nous concevons cette instance, et le film se heurte à une autre dimension. Richard Blake explique l'absence d'Allen comme acteur dans ce film par ce qu'il

ouvert les yeux sur l'hypocrisie de son couple légitime, et son admiration pour Mère Térésa lui faisant mesurer la vacuité de son existence.

estime être une incapacité à jouer un personnage de religion catholique⁷¹. Affolé par la prise de conscience de sa finitude, Mickey Sachs s'essaie bien à ce rôle dans *Hannah and Her Sisters*, mais cela tourne à la franche dérision, visant non pas le catholicisme ou les autres religions, mais les conceptions utilitaires de la foi. Il ne s'agit pas pour nous d'une quelconque faiblesse de l'acteur Allen, des talents duquel Richard Blake semble sérieusement douter. D'ailleurs on voit mal comment on pourrait qualifier de « catholique » un jeu d'acteur. S'il est vrai que l'adjectif « juif » est plus ambigu, dans la mesure où l'on mêle souvent religion et origine ethnique lorsqu'on l'emploie, la *persona* allénienne ne fait que conserver quelques rares traits d'origine juive pour, le plus souvent, revendiquer sa rupture par rapport à cette tradition. En ce qui concerne les préoccupations d'ordre religieux, la *persona* semble avoir réglé la question dès *Hannah and Her Sisters*, en 1986, et son scepticisme généralisé, tout pétri de dérision, ne ferait pas bon ménage avec la foi, d'où le recours à un alter ego plus crédible dans sa conversion.

A ce point de l'étude, on peut se demander pourquoi cette incursion d'Allen dans un univers qui lui serait à première vue étranger. D'aucuns répondront que c'est lié à la personnalité de son actrice principale et compagne de l'époque, qui est de religion catholique. Le film pourrait se lire comme une tentative d'appréhender un mystère, et sa fin ferait le constat de limites impossibles à franchir dans le cadre du genre de fiction que l'on attend d'Allen. La conversion d'Alice commence lors de la soirée consacrée à Mère Térésa, qui n'intervient dans le film que sous la forme d'images documentaires d'une tout autre nature, auxquelles se rattacheront les derniers plans du film. L'intervention de Mère Térésa révèle une des différences entre personnages de film et personnages romanesques. Le roman peut mêler dans un même texte personnages fictionnels et « référentiels »⁷² tels les personnages historiques, ce qui permet par exemple à Fabrice Del Dongo ou au Prince André de rencontrer Napoléon. En revanche, dans un film, il s'agira pour les deux types de personnages d'acteurs jouant un rôle, et il est rare de voir intervenir dans un film de fiction une personnalité extérieure au monde du cinéma. Il est relativement fréquent en revanche qu'un acteur joue son propre rôle⁷³, qu'un réalisateur intervienne en tant que tel dans le film, et aussi que des

⁷¹ « *Alice* (1991) continues Woody Allen's search for meaning in the universe, but the prism switches from his familiar Jewishness to the less familiar world of Catholicism. Since this is alien territory for him, he does not appear as a character in the film, but substitutes Mia Farrow as his surrogate. (...) The Woody character, of course, has no place in this kind of residually Christian world. », Blake, *op. cit.*, p. 186-7.

⁷² Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Points-Seuil (Paris, 1977), pp. 122-4.

⁷³ Le film *Ocean's Twelve* offre une délicieuse variation de cette figure avec la complicité de Julia Roberts dans le rôle de Tess qui essaie de se faire passer pour Julia Roberts dans une tentative de cambriolage. L'entreprise

personnages secondaires et des figurants soient incarnés par de « vraies » personnes⁷⁴. Les personnages historiques abondent, devenant des rôles, et on se demandera qui l'on préfère dans celui de Napoléon, mais ils s'agit en général de personnages décédés⁷⁵, ou du moins n'exerçant plus de responsabilité publique⁷⁶. Il est vrai que, probablement sous l'influence de la télévision, on s'empare d'événements de plus en plus récents pour en offrir une version filmée. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'on parlera des « acteurs » des événements en question, et il est patent que la « mise en film » de leur histoire fait d'eux des personnages en partie distincts de leur personne. Cependant, là encore, ces personnages de personnes bien vivantes sont joués par des acteurs. Mais Mère Teresa recevant (de son vivant) Alice devant la caméra de Woody Allen, c'est aussi impossible que de montrer de façon concrète une conversion. Est-ce à dire que le film s'achève sur un échec dû à la maladresse du réalisateur ? D'aucuns peuvent le penser, mais nous ne partageons pas cette sévérité. Nous l'avons dit plus haut, ces quelques minutes illustrent, l'air de rien, ce que c'est que « le film », qui permet la rencontre de différentes strates de « réalité ». Au-delà, il nous paraît qu'elles permettent une forme de mise en images, si limitée soit-elle, de ce qui par nature sort du champ de la représentation, soit l'expérience spirituelle de la conversion. Paradoxalement, Allen fait le choix à ce moment précis d'images qui frappent par leur apparence naturaliste. Nous retrouvons là le paradoxe qui associe l'expérience spirituelle et l'adultère dans la conversion d'Alice. Le moment précis de l'épiphanie, pour Alice, soit sa rencontre avec Mère Teresa, est immontrable, mais la vie même d'Alice devient bien *manifestation* de sa conversion. Celle-ci est par essence paradoxale, comme l'incarnation, associant mystérieusement le charnel et le spirituel, comme ces plans mêlent réel, réalisme et réalité. On peut penser que nous allons un peu loin et que nous donnons à ces quelques plans une profondeur qu'ils n'ont jamais eue pour leur réalisateur. Outre que nous n'en savons rien, nous ne faisons là qu'exercer notre droit de lecteur ou plus exactement de spectateur réagissant à ce qu'un film lui donne à voir et à comprendre. Les derniers plans d'un film sont-ils jamais anodins pour leur auteur ? Il est vrai qu'ils sont bien rapides, mais plutôt que de les

débouche sur un échec, en partie parce qu'on trouve que « Tess » ne ressemble pas à « Julia Roberts »... (David Soderberg, *Ocean's Twelve*, Warner Bros., 2004).

⁷⁴ Ainsi, du vrai personnel soignant participe à la distribution de la série télévisée *E.R. (Urgences)*.

⁷⁵ Lorsque le décès est récent, c'est d'ailleurs troublant : on pense ici à Michel Bouquet dans le rôle du Président Mitterrand (Robert Guédigian, *Le Promeneur du Champ de Mars*, Film Oblige/Agat Films/Arte France Cinéma, 2005).

⁷⁶ Si ce n'est pas le cas, ils sont le plus souvent réduits à des silhouettes, ou vus de dos, comme de Gaulle dans *L'armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, Fono Roma/Les Films Corona, 1969) ou *Paris brûle-t-il ?* (René Clément, Marianne Productions/Trancontinental Films, 1966). Toutefois, l'actualité cinématographique récente nous dément de manière magistrale avec l'interprétation extraordinaire que font Helen Mirren d'Elizabeth II et Michael Sheen de Tony Blair dans *The Queen* (Stephen Frears, Bim Distribuzione *et al.*, 2006).

condamner, on pourrait aussi les voir comme une preuve d'honnêteté de la part d'un réalisateur qui ne craint pas d'avouer que la réflexion théologique abordée dans le film le dépasse, et qu'il y a des limites à son art. Tout ce qu'il peut nous montrer, ce sont des personnages filmiques, et le reste est soit littérature, dans le cas de Marion qui quitte le film en ouvrant un roman dont elle a inspiré un personnage, soit du domaine du hors champ, dans le cas d'Alice.

Cette fin à l'arraché fait le constat possible d'une limite et d'une impuissance, qui ne sont pas à imputer à Allen le réalisateur, ni même à l'acteur, mais à la *persona* allénienne qui n'est pas là dans son élément. On retrouvera une démarche comparable quelques années plus tard quand Woody Allen s'effacera de l'écran pour laisser le beau rôle à d'autres, plus jeunes que lui comme nous allons le voir. Mais avant cela, elle se lit aussi comme un adieu aux personnages principaux féminins. Les trois sœurs de *Interiors* et leur mère, Cecilia, Marion et Alice, mais aussi Hannah et ses sœurs, et à un moindre degré Lane et Diane prennent clairement le pas sur les hommes dans la distribution des films dont elles sont les protagonistes. Elles mènent ainsi à bien le mouvement initié par Annie Hall, pièce maîtresse dans la stratégie sinon féministe, du moins féminisante d'Allen. Nous ne trancherons pas plus ici qu'ailleurs la question de la misogynie du cinéaste, qui d'ailleurs nous paraît de peu de poids face à la quantité, et à la qualité des rôles que certains films de Woody Allen offrent à des femmes incarnant des personnages tous attachants et même captivants par leur force et leur profondeur comme par leur faiblesse. On ne peut nier que la fin des films les renvoie généralement à des rôles typiquement féminins, l'admiratrice béate de Fred Astaire, la lectrice rêveuse ou la mère qui s'épanouit en s'occupant de ses enfants et des nécessiteux. On parlera bien sûr de manipulation dès lors qu'elles sont dirigées par un réalisateur masculin qui joue à faire passer Mia Farrow de la pauvre des années trente à la richissime épouse des années quatre-vingt – mais qui joue tout autant avec « ses » personnages masculins. Il nous semble cependant que loin d'être simplement des jouets du réalisateur démiurge, elles revivifient son cinéma en apportant leur altérité féminine, et la possibilité pour les spectatrices de trouver une autre place que celle de rieuses que l'humoriste met de son côté. Quand ce n'est pas carrément de côté, diront les féministes constatant que cette mise en avant de protagonistes femmes ne fut que passagère, et qu'après 1990 les hommes reprennent leurs droits en terme d'occupation de l'écran et de contrôle du récit, renvoyant les femmes au rang de compagnes ou de possibles conquêtes. Pour notre part, nous y voyons un mauvais procès, convaincue (abusée, peut-être ?) par la qualité de nombreux personnages féminins d'Allen faisant jeu égal avec les rôles masculins de la période suivante. C'est l'épouse de Larry qui l'entraîne dans l'enquête de

Manhattan Murder Mystery, les femmes comptent autant que les maris dans *Husbands and Wives*, on se rappelle l'importance de Linda la prostituée comme d'Amanda l'épouse dans *Mighty Aphrodite*⁷⁷. Bel exemple, dira-t-on, que ce dernier film qui assigne des rôles aussi stéréotypés aux femmes. Mais les hommes ne sont pas mieux lotis, et la comédie ne peut guère se passer de personnages types. Chez Allen comme chez la plupart des grands réalisateurs de comédie, elle naît même de la disproportion entre leurs limites et leurs aspirations à l'héroïsme ou au romantisme. Woody Allen, à un moment de sa carrière, a mis en avant des personnages féminins complexes, pas forcément dans des comédies, qui lui ont permis d'approfondir et d'affiner en même temps un comique fondé sur l'ironie et la distance entre ce que croient les protagonistes, en particulier à propos d'eux-mêmes, et ce que les films nous montrent et nous permettent de savoir, fondés en d'autres termes sur la révélation de leur aliénation : ne fallait-il pas passer par l'autre, par le miroir inversé de la féminité pour une telle prise de conscience ? Nous verrons bien si les trois personnages masculins que nous allons étudier à présent en ont retenu quelque chose.

En 1994, puis en 1998 et 1999, Woody Allen s'absente à nouveau des écrans en tant qu'acteur. Nous avons vu que l'on peut trouver de nombreux points communs entre ses protagonistes femmes, entre Marion et Alice par exemple, en particulier dans la forme que prend leur histoire et dans la manière de la conclure en sortant de la problématique de la création d'un personnage proprement filmique. Les trois protagonistes masculins de *Bullets Over Broadway*, *Celebrity* et *Sweet and Lowdown* sont-ils liés, dans leur « caractérisation », leur signification, leur histoire ? Ont-ils le même impact sur les spectateurs qui doivent accepter à nouveau de voir un protagoniste interprété par un autre acteur que Woody Allen ?

Si l'on s'attache à leur « caractérisation », soit ce qui les constitue en tant que personnages, on peut leur trouver des affinités de destin, dans la mesure où en bonnes créatures alléniennes, ils présentent tous trois un large hiatus entre leurs aspirations et la réalité de leur existence. David Shayne (John Cusack dans *Bullets Over Broadway*), Lee Simon (Kenneth Branagh dans *Celebrity*) et Emmet Ray (Sean Penn dans *Sweet and Lowdown*) peuvent se ranger sous la bannière des « artistes contrariés » (et non pas maudits, malgré qu'ils en aient). Le premier, dramaturge intellectuel sans concession, ne parvient à convaincre ni le public ni les commanditaires ni même ses acteurs, sans parler de son épouse ; le deuxième s'essouffle à courir après des vedettes écervelées pour écrire des chroniques

⁷⁷ On pourra ajouter, beaucoup plus près de nous et hors corpus, que *Scoop* (2006) donne à nouveau la vedette au personnage féminin incarné par Scarlett Johansson.

people ou leur vendre un scénario pendant que son roman reste inachevé ; le troisième enrage de n'être que le « deuxième meilleur guitariste au monde » et préfère vivre de rapines à tout sacrifier à son art. On voit à ce rapide condensé que les trois portraits sont tracés de manière extrêmement ironique, et que Woody Allen ne se prive pas d'accentuer les aspects négatifs de ses protagonistes. Est-ce pour cette raison qu'il ne les incarne pas ? A en juger par l'autodérision dont il fait preuve, à la même époque, dans son interprétation de Harry Block, on en doute fort.

Dans les trois cas, le milieu dans lequel chacun évolue ainsi que ses fonctions d'artiste lui permettent de figurer dans des films qui sont autant de miroirs du monde du spectacle et des arts représentatifs. Les scènes ou les « planches » en tout genre y abondent. *Bullets over Broadway* tout entier consiste en un croisement entre le pastiche des films de gangsters et ces comédies musicales de Broadway que Hollywood fixait ensuite sur pellicule, et que l'on nommait « *backstage musicals* » - leur intrigue consistait essentiellement en l'histoire d'un spectacle qu'une troupe s'escrimait à mener à bien contre vents et marées. Parallèlement à l'évolution d'un jeune auteur dramatique qui, devant la révélation de son manque de talent, renonce finalement à une carrière d'artiste, l'intrigue principale du film n'est autre que l'histoire de sa pièce *God of Our Fathers*, de la recherche du commanditaire à la première. Même les séquences qui ne sont pas situées dans un théâtre font presque toutes référence à un type de représentation : trois scènes clés se déroulent dans un night-club, en présence des *girls* qui chantent et dansent leur numéro sur la scène, et parmi les premières séquences, il en est une qui montre deux couples sortant du cinéma et échangeant leurs avis sur le film qu'ils viennent de voir, et sur le cinéma en général, juste avant d'être fauchés par une rafale de mitraille.

Celebrity se déroule sous d'autres projecteurs, notamment ceux de la télévision puisque l'ex épouse du protagoniste y entame une brillante carrière de chroniqueuse mondaine après avoir fait ses débuts dans un *reality show*. Lee Simon, au lieu de se consacrer à l'écriture, court les plateaux de cinéma et les défilés de mode, chroniqueur lui aussi du monde des apparences, du *show business* au sens le plus large. Le film ouvre et se ferme sur un film dans le film, au début sur le tournage d'une scène, et à la fin sur la projection de cette même scène dans une salle bondée de célébrités. Quant à Emmet Ray dans *Sweet and Lowdown*, on le voit préparer à l'occasion ses concerts comme autant de « coups » fumants, le film associant spectacle et criminalité comme le faisait déjà *Bullets Over Broadway*.

« *Tous adoptent le comportement que l'on attend d'eux...* »⁷⁸

Les personnages de *Bullets Over Broadway* sont des types, des caricatures qui pour être unidimensionnelles n'en sont pas moins savoureuses et attachantes. Au moment de la sortie du film, Woody Allen affirmait qu'il fallait les voir comme des figures de *cartoons*, et qu'ils n'étaient pas construits à partir de « la vie », mais que chacun prenait pour matériau la mythologie spécifique à son type. Sans doute est-ce une des raisons qui poussèrent Allen à ne pas apparaître physiquement, la mythologie qui lui est propre étant par trop envahissante. Il fallait un acteur jeune, et John Cusack fait merveille avec son visage lisse et son expression naïve, tout en haussement de sourcil et bouche béante. Si unidimensionnel qu'il soit en « artiste et intellectuel intransigeant » qui signe un pacte avec le diable, on y croit, le regardant avec une indulgence que nous n'aurions sans doute pas s'il était joué par Allen. Ce dernier n'a de cesse d'affirmer que s'il avait été plus jeune, il aurait joué le rôle, et il n'y a aucune raison d'en douter⁷⁹. Cependant, il nous semble que John Cusack nous permet d'admettre l'aveuglement du personnage, que les autres regardent toujours avec une forme de condescendance allant de l'attendrissement à l'apitoiement, et que tout un chacun manipule ou trompe. La *persona* de Woody Allen, bâtie essentiellement sur le second degré et l'autodérision, est trop fortement établie pour qu'il puisse incarner de manière crédible un personnage si candide dix sept ans, et onze films (comme réalisateur et acteur) après *Annie Hall*. Au-delà, il nous apparaît que dans la citation en note, Allen inconsciemment dévoile certaines de ses raisons de choisir de faire évoluer un autre acteur que lui dans ce film en particulier, puisqu'il nous y apprend que lorsqu'il se dirige lui-même, il utilise une doublure pour les répétitions. Toute l'intrigue de *Bullets Over Broadway* repose sur un principe de substitution, qu'il s'agisse de David progressivement supplanté comme dramaturge par Olive et Helen qui lui demandent de transformer leur personnage, puis par Cheech qui réécrit la pièce, ainsi que par son ami Flanders pour qui sa femme le quitte, ou d'Olive remplacée par sa doublure. A ce stade, Allen ne ressent-il pas que ses « doublures », ici John Cusack, plus tard Kenneth Brannagh et Sean Penn, sont meilleures que lui dans des rôles de composition un peu trop éloignés de sa *persona* ? Même si *All About Eve* de Mankiewicz constitue un des supports référentiels du film⁸⁰, cette mise en avant de la doublure se fait ici sans amertume, le

⁷⁸ Pascal Mériageu, « Artistes et modèles au miroir de Woody Allen », *Le Monde*, 14 janvier 1995, p. 28.

⁷⁹ « *Le fait de ne pas jouer dans un de vos films (...) change-t-il votre manière de tourner ?* Non. J'étais trop âgé pour interpréter le personnage de John Cusack, un jeune idéaliste. Mais si je l'avais joué, j'aurais mis en scène les plans de la même manière, avec une doublure à ma place pour les répétitions, que j'aurais remplacée pour les prises. Cela revient strictement au même. », *Positif*, février 1995, p. 30

⁸⁰ Joseph L. Mankiewicz, Twentieth Century Fox, 1950. La jeune Eve, petite souris (*Miss Mouse* ?) d'apparence humble et inoffensive, admiratrice éperdue d'une étoile du théâtre (à laquelle d'ailleurs le personnage d'Helen

personnage de David appelant l'indulgence tant il est dénué de véritable cynisme, ce qui ne sera le cas ni pour Lee, ni pour Emmet.

Cette volonté d'effacement semble au même moment contredite par *Deconstructing Harry*, qu'il est cependant possible de lire comme un règlement de compte avec le personnage allénien déconstruit et renforcé dans un même mouvement. Le choix d'acteurs différents participe de cet état de crise permanente qui permet, de film en film, le renouvellement d'un personnage en constante négociation entre le connu et le nouveau. Lorsque l'on fait la connaissance de David Shayne, dès le deuxième plan de la première séquence du film, on se dit que Woody Allen pourrait interpréter le rôle, tant David en rajoute dans sa pose d'artiste sans compromis. La scène qui nous présente David en compagnie de son agent Julian Marx succède immédiatement au générique, un classique du genre qui déroule les noms et titres en blanc sur fond noir tandis que retentit la chanson *Tootsie*, typique des années folles⁸¹, et à un premier plan très bref montrant Time Square et Broadway la nuit, avec des enseignes lumineuses anciennes, sur les dernières notes de la chanson générique : « ... *good bye!* ». En quelques secondes, nous sommes renseignés sur la date et le lieu, et même l'aspect rétro du film, tandis que David attaque le dialogue avec une belle énergie :

Le bureau de Julian Marx. Intérieur nuit. Plan rapproché de David assis au premier plan, de profil, tourné vers la gauche, qui scande ses propos de grands gestes de la main

DAVID I'm an artist ! and I won't change a word of my play to pander to some commercial Broadway audience.

Un travelling arrière et un panoramique vers la gauche cadre en plan moyen Julian assis derrière son bureau devant une grande fenêtre donnant sur des enseignes lumineuses très colorées : après le plan 1, le spectateur en déduit ce bureau donne sur Broadway. D'ailleurs le dialogue confirmera cette intuition.

JULIAN I'm not arguing with you. Do you see me arguing? I think your play is good as it is. *David entre dans le champ par la droite pour se placer de dos, s'appuyant sur le bureau.*

It's real, it makes a point, it's...

DAVID Then why don't you produce it?

JULIAN Because I cannot afford another failure. David, David, your play is too heavy.

DAVID But—but, not everybody wants to distract...

JULIAN Oooh!

DAVID It's what the theatre's doing, not just to entertain, but to transform man's soul...

JULIAN Oh come on, come on,

Julian se lève, la caméra le suit vers la droite.

Sinclair fait penser), parvient à se rendre indispensable auprès de celle-ci, pour finalement la doubler sur scène et enfin l'évincer. Ce chef d'oeuvre, mise en abyme vertigineuse du théâtre au sens le plus large, constitue également l'une des deux références majeures (l'autre étant *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams) du film d'Almodovar *Tout sur ma mère* (Pedro Almodovar, *Todo sobre mi madre*, El Deseo, 1999).

⁸¹ « Tootootootsie, don't cry, don't cry... » : la chanson est un clin d'œil aux films de gangsters classiques, puisqu'on l'entend dans un night-club dans *The Public Enemy* (William A. Wellman, Warner Bros., 1931). Martin Scorsese la cite lui aussi dans *Goodfellas / Les affranchis* (Warner Bros., 1990).

... you're not at one of your sidewalk cafés down at Greenwich Village. This is Broadway!
Il prend quelque chose sur une étagère – en fait, un cigare.
 DAVID I know it's Broadway. But you said you believed in my play.
 JULIAN But what do you want me to say?
Il se tourne vers la gauche, retourne s'asseoir derrière son bureau, de face à droite de l'image, au second plan. David est toujours assis au premier plan à gauche.
 David, I'm tapped out! Maybe if you had some big-time director...?
 DAVID No, no, no! I'm directing this.
Véhément, il scande ses propos de la main.
 JULIAN Oooh—would you listen to this guy? Where's your track record?
 DAVID I won't see my work mangled again. I've been through this twice before. Two powerful scripts that could have been tremendous success,
Il pointe le doigt vers la droite.
 ... and I had to sit back and watch actors change my dialogue and directors misinterpret everything.
 JULIAN I know, I know, you're an artist. Now let me tell you something, kid,
Il écarte les bras, se penche vers David.
 ... that's the real world out there,
Il montre la fenêtre par-dessus son épaule.
 ... and it's a lot tougher place than you think! *CUT.*

La scène évoque le début de *Stardust Memories*, qui s'ouvre également sur les difficultés que connaît un auteur pour faire produire son œuvre, à ceci près qu'ici le personnage de l'auteur occupe le premier plan, et que nous n'apprenons pas grand chose de la pièce elle-même. *Stardust Memories* commençait au contraire par un extrait du film suivi des réactions du studio, sans que nous rencontrions l'auteur dans la première séquence autrement que comme acteur dans son propre film. Les boîtes chinoises ou les poupées russes fonctionnent autrement, le réalisateur impliquant moins son personnage, même si David, dans la mimique et l'élocution, le rappelle. D'ailleurs des années plus tard, parlant de *Bullets Over Broadway*, Woody Allen reviendra sur *Stardust Memories* pour admettre qu'il eut mieux valu faire jouer le rôle de Sandy Bates par un autre acteur⁸². N'est-il pas question, une fois de plus, d'illusion et de sincérité ? Sincérité dont on ne peut douter dans le cas de David Shayne tel qu'il est joué par John Cusack, personnage au premier degré dont nous sourions, et dont le film lui-même s'amuse lorsqu'il juxtapose les tourments de l'artiste et les règlements de comptes entre gangs dans une brillante évocation des « *Roaring Twenties* ». Il s'agira cependant de procéder au revirement de ce personnage monolithique, parfaitement sincère, mais dans l'illusion la plus complète quant à son talent et à son art. Entre le « *I'm an artist* » de son entrée en scène, et le

⁸² « *A propos du thème de l'artiste et de son honnêteté, nous aimerions revenir sur Stardust Memories, qui fut un échec critique et public, mais nous semble un film essentiel. Si vous refaisiez ce film maintenant, serait-il le même, en particulier quant à vos relations avec les médias ou avec vos admirateurs ?*

C'est l'un des films que je préfère. Je le referais sans rien changer, mais je ferais sans doute jouer mon rôle par Dustin Hofmann ! Cela m'aiderait beaucoup, car le seul problème de ce film, c'est que les gens en ont fait une affaire trop personnelle. » (*Positif*, février 1995, p. 30)

« *I'm not an artist* » de sa sortie, une succession de personnages vont lui servir de révélateurs. David ne va pas progressivement se transformer, le film ne consiste pas en un récit classique de métamorphose du héros, qui en fait opère un simple retournement sans changer d'un iota sa personnalité. Il demeure entier, d'un bloc, passant d'artiste intégral à non artiste complet.

L'histoire de David et de sa pièce (qui, elle, se métamorphose, passant du four annoncé au succès garanti) nous permet de découvrir, pour notre plus grand plaisir, tout une galerie de figures supposées typiques des années vingt, de la grande actrice sur le retour à la poule écervelée et cupide, en passant par son protecteur, un magnat du crime organisé, qui témoignent de l'art d'Allen à créer des personnages. Après *Zelig*, après *The Purple Rose of Cairo*, Allen retourne à l'entre deux guerres, du côté de l'âge du désordre⁸³, de ces années dites folles qui virent s'effondrer les valeurs de l'Amérique, et triompher parallèlement le cinéma, premier divertissement populaire, et le crime organisé. La richesse de ces personnages ne tient pas à leur profondeur psychologique mais au faisceau de références culturelles qui les sous-tend. Nous les construisons en grande partie au moyen du plaisir que nous prenons à repérer des allusions qui sont autant d'hommages, comme lorsque Helen Sinclair s'exclame, « *I'm still a star!* ». Si certains spectateurs se seront rappelés Gloria Swanson dès la première seconde de l'entrée en scène de la diva d'Allen, descendant un escalier comme le fait le personnage de Billy Wilder à la fin de *Sunset Boulevard*⁸⁴, cette fois-ci nous quittons le domaine de l'allusion intertextuelle pour entrer dans celui de la citation reconnue par une plus large part du public. L'allusion, puis la citation permettent de construire un personnage en le parant des attributs de l'archétype « vieille star déchue » que le spectateur a en mémoire. *Bullets Over Broadway* est clairement un film pour cinéphiles, d'où sa carrière caractéristique de celle de la plupart des films d'Allen de *Stardust Memories* à *Deconstructing Harry*, réception critique mitigée et échec public aux Etats-Unis, compensée par un succès critique et public en Europe, et en France en particulier. Un des reproches adressés au film est justement l'artificialité de personnages qui sont comme autant de marionnettes sur la scène du petit théâtre d'Allen, auxquels on ne croirait pas⁸⁵. Difficile d'adhérer autrement que par plaisir intellectuel à un film qui souligne à ce point la réflexivité inhérente au processus de création théâtrale comme filmique, mais possible cependant. Car si le film s'attache tellement à l'effet de surface, c'est pour mieux pour nous rendre conscients

⁸³ L'historien de la culture Robert Sklar, dans *Movie-Made America*, Random House (New York, 1975), distingue l'âge du tumulte (1918-1933) de l'âge de l'ordre (1933-1941).

⁸⁴ Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, Paramount, 1950.

⁸⁵ « Allen seems to have constructed a film, like David's original play, which is full of great ideas but lacks heart. Everything is on the surface – the characters are walking around a stage created by Allen – and it has no real heart. », FITZGERALD, p. 78.

de sa nature, et de notre statut de spectateur. Comment, dès lors, pourrait-il manquer de profondeur ?

Les personnages sont sans aucun doute artificiels, mais ils n'en sont pas moins captivants et attachants. Leur artificialité revendiquée nous rappelle que nous sommes au spectacle et nous donne à admirer la virtuosité et de la « caractérisation » et du jeu des acteurs. En quoi cette démarche aurait-elle moins de « cœur » que celle qui favorise l'illusion réaliste ? L'ironie allénienne fonctionne à plein : comment ne pas penser à certains reproches adressés à ses films graves, *Interiors*, *September* ou *Another Woman*, lorsque l'on entend les critiques adressées à *God of Our Fathers* ou quand David confesse son admiration pour ses maîtres Tchekhov et Eugene O'Neil ? Pour en revenir aux personnages, chacun est mis en place avec un soin extrême, selon des procédures différentes. Les plus importants de la pièce dans le film (Olive Neal la « petite pépée » du mafieux, Helen Sinclair la *prima donna*, Warner Purcell le premier - et seul - rôle masculin) sont annoncés par les discussions entre « l'auteur » David Shayne et son agent, qui annoncent la paire de *Hollywood Endings*. La deuxième et le troisième sont d'ailleurs explicitement introduits pour faire passer la pilule de l'in vraisemblable choix de la première. Dans le cas d'Olive, nous sommes invités à nous amuser de l'effarement de David, ayant fait connaissance avant lui de la poule vulgaire à la voix stridulante que le commanditaire impose dans la distribution. La scène de la présentation d'Olive à David est un des sommets du film, le rire se conjuguant au pire, puisque s'y croisent la comédie et le crime⁸⁶. N'oublions pas qu'il s'agit pour ce jeune auteur de rencontrer l'actrice censée jouer le rôle d'un psychiatre dans le sombre drame psychologique dont il souhaite diriger lui-même les acteurs, attribuant ses échecs précédents à de mauvaises mises en scènes. Une fois de plus Allen fait montre de sa virtuosité dans son utilisation des acteurs et actrices, de leur distribution à leur direction, qualité que même ses pires détracteurs lui reconnaissent. Une bonne part de l'humour de la scène tient à ce que pour nous, ils sont tous parfaits dans leur rôle alors que David contemple, horrifié, la preuve stridente de la prostitution de ses idéaux ! Le *penthouse* art déco violemment éclairé évoque bien une scène, même s'il s'agit, dit-on, d'un véritable appartement. Il permet grâce à ses deux niveaux, son escalier dérobé à nos yeux, et son vaste volume ouvert incluant la porte d'entrée, de faire évoluer au fil du dialogue qu'organisent diverses entrées, virtuelles (le téléphone) ou non (Julian et David qui sonnent à la porte, Venus, la bonne, qui va et vient), des personnages extrêmement typés que leurs vêtements décrivent d'emblée. La hiérarchie s'établit entre les

⁸⁶ Voir tome II, annexe 3, pp. 57-61.

trois hommes, la tenue moyennement élégante, visiblement du prêt-à-porter⁸⁷, de Julian Marx faisant le lien, comme le veut sa fonction d'*impresario*, entre le costume noir sur mesure de Nick Valenti (dont le luxe tranche avec le corps adipeux et les traits taillés à la serpe du mafieux de basse extraction enrichi par le crime) et la veste de lainage marron fatiguée de David Shayne l'artiste⁸⁸. Entre eux trois, Olive, effarant gallinacé à la voix de crécelle, ne cesse d'interrompre, de rappeler à l'ordre et de contredire son protecteur, saturant la bande son de sa voix suraiguë, et imposant le contraste violent de son extravagant négligé orange. Tandis que les hommes arborent de sobres tenues d'extérieur, Olive, plus déshabillée qu'habillée, en pantoufles à pompons parmi les chaussures de ville, affiche les plumes et les sous-vêtements soyeux de la cocotte, rappelant le personnage de Poppy dans *Scarface*⁸⁹. Tony Camonte découvrait la « poule » du boss, elle aussi en négligé dévoilant ses jambes. En d'autres termes, chacun a revêtu sa tenue professionnelle, de la femme entretenue au caïd de la pègre, dont la noirceur de la silhouette massive contraste, comme le noir des boiseries, avec l'ivoire des murs, le jaune pâle des fleurs, les couleurs chaudes des éléments décoratifs et de la tenue d'Olive. De la même manière, la conversation mondaine ne fait plus guère illusion quand la menace physique s'impose. L'appartement somptueux, s'il témoigne de l'opulence de Nick Valenti, montre peut-être un goût trop sûr dans le choix des œuvres contemporaines aux murs, ou des éléments géométriques art déco pour abriter la poupée d'un mafieux, mais on peut y voir un écho de la situation de départ qui veut que l'argent du crime subventionne l'art, et un discret rappel du bouleversement des valeurs que la société américaine connut dans les années vingt.

Le goût de Woody Allen pour les plans séquences renforce l'apparence théâtrale de la scène tout au long de laquelle la caméra et les acteurs exécutent une sorte de danse à la fois comique et macabre, dans la meilleure tradition de l'humour noir. Gageons que si David était joué par Woody Allen lui-même, sa *persona*, plus sarcastique que celle que projette John Cusack, orienterait différemment le comique qui repose principalement sur l'écart entre la naïveté de l'artiste qui se pense sans concession et les différents types de rouerie qui l'entourent, chacun souhaitant l'utiliser pour se faire valoir. Le plus retors des trois, d'ailleurs, pourrait bien être le plus « convenable » : le criminel et la prostituée ont au moins le mérite de la franchise, témoins d'une époque où la « vertu par la loi »⁹⁰ contribua à donner une forme de

⁸⁷ Dans une scène précédente, Helen Sinclair l'a désigné comme un ex marchand de pantalons.

⁸⁸ N'est-ce pas le genre de vêtement typique du héros allénien ?

⁸⁹ Howard Hawks, *Scarface*, The Caddo Company, 1932.

⁹⁰ Pour citer le titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Martin, *La vertu par la loi : La Prohibition aux Etats-Unis : 1920-1933*, Editions Universitaires de Dijon (Dijon, 1993).

légitimité au vice, alors que l'impresario joue le rôle ambigu de l'entremetteur laissant le crime acheter l'art. En creusant un peu, apparaissent les fondations fragiles d'une intrigue dans laquelle la vraisemblance n'est pas l'essentiel. Si David est si peu fait pour être dramaturge, et surtout dramaturge populaire, pourquoi son impresario se bat-il pour lui au point de se commettre avec la pègre ? La satire de Broadway s'avère aussi implacable que celle des artistes intellectuels, tant tout et tous conspirent à évincer de la pièce les éléments nuisant à son succès, aux deux bouts de la chaîne d'ailleurs, puisque le trop intellectuel comme la trop vulgaire, le personnage le plus percutant comme la figure de l'auteur seront éliminés chacun à sa manière. Le film tout entier apparaît dès lors comme une réflexion sur les « emplois », les personnages et leur fonction dans l'économie (dans tous les sens du terme) de la fiction dramatique et filmique.

Dans la scène citée plus haut, l'auteur fait bien piètre figure : ne serait-ce pas l'expression d'une volonté d'effacement de la part de Woody Allen ? Un Woody Allen, pour une large part du public, consiste en un « véhicule » pour la *persona*, dont nous percevons des traces chez David, en particulier dans cette scène, comme on le voit dans les manifestations physiques du désarroi moral, ainsi que dans la nervosité du geste et de l'élocution. Cela contraste avec la maîtrise dont il fait preuve dans son rôle d'artiste, aux terrasses des cafés de Greenwich Village ou au bord de la scène du théâtre Belasco aux premiers temps de son travail de mise en scène. En revanche, nous imaginons mal un personnage joué par Woody Allen garder comme lui le silence et se mettre autant en retrait que lui dans cette scène : David se voit constamment voler la vedette par des personnages bien plus hauts en couleurs. Il est clair qu'ici Allen affirme sa volonté de faire des films comme auteur seulement et de jouer les marionnettistes en s'effaçant physiquement de l'écran.

La discrétion du personnage relais de « Woody Allen » permet à une autre figure d'auteur d'émerger des eaux troubles où crime et création se mêlent. Cheech, porte-flingue du *boss* chargé par ce dernier de couvrir des yeux la douteuse jeune première, constitue une nouvelle, et magistrale, incarnation de l'irrésistible tentation, chez Allen, de donner régulièrement forme à la noirceur inhérente à la personnalité humaine. En début de film, tout, la silhouette massive, la mine patibulaire et la voix râpeuse à souhait, nous porte à croire qu'il s'agit d'un autre de ces archétypes pittoresques que le film se plaît à faire défiler sous nos yeux, jusqu'à son sobriquet, diminutif de Ciccio, auquel il tient particulièrement, refusant le

« Mr », se renvoyant lui-même au petit personnel des films de gangster⁹¹. Cheech va si bien se conformer aux conventions du personnage qu'il l'amènera au bout de sa logique, forcé par les caractéristiques de son emploi de réagir au morne spectacle de la pièce sans vie de David. Il est introduit très tôt dans le film, au troisième plan, juste après Broadway, David et son impresario, et avant l'épisode du night-club qui nous permet de faire connaissance avec Nick Valenti et sa protégée. Dans cette brève scène d'exécution où domine une obscurité seulement déchirée par les « coups de feu » du titre, on pourrait croire qu'il n'est qu'une voix dans le chœur des flingueurs, qu'une ombre dans le clair-obscur du crime. Tous les clichés du film de genre, la nuit, les rafales de mitraillettes, les accents ethniques, l'argot et le phrasé des bas-fonds, se sont donnés rendez-vous pour l'édification du spectateur et le plaisir qu'il va éprouver à reconnaître ses marques, tout en identifiant la nature parodique de la scène grâce au contrepoint de la chanson qui l'introduit. Ce n'est qu'a posteriori que les banalités que s'échangent les tueurs une fois leur affaire faite l'éclaireront sur la suite des événements : ne quittent-ils pas les lieux du crime en charriant un certain Cheech chargé de jouer les nounous auprès de la poule de « Mr V. »? « *What's the matter, Cheech, don't you want to baby-sit for his girl-friend?* »

Cependant, ce Cheech que l'obscurité assimile aux autres ombres, le spectateur l'aura peut-être déjà distingué par la voix⁹², ainsi que par ses propos exprimant un fort désir de ne pas s'associer plus avant aux activités du groupe. Il refuse de les suivre au restaurant, puis de jouer le rôle du messager auprès du boss, s'étant engagé pour une partie de dés. « *I gotta go shoot craps... I can't do nothing, I've got a shooting game...* » : gangster archétypal, Cheech n'a de cesse de se mettre à l'écart du gang, justement, obsédé qu'il est par un jeu de hasard. Jamais nous ne le verrons lancer les dés, mais nous retirerons du dialogue l'impression qu'hors champ, c'est sa constante activité. Il n'a de cesse de fuir sa mission auprès d'Olive pour s'y livrer, et à la fin, et toujours hors champ, ses compagnons de jeu causeront sa perte puisqu'ils témoigneront contre lui auprès des sbires du boss vengeur. Les puissances présidant au destin de Cheech une fois énoncées dès la scène où il apparaît, si indistinctement que ce

⁹¹ Rappelons-nous une des toute premières scènes de *Annie Hall* : Alvy harcelé par des chasseurs d'autographes patibulaires s'en plaint auprès de Annie en ces termes, « *I'm standing with the cast of The Godfather. (...) I'm dealing with two guys named Cheech !* »

⁹² Peut-être aura-t-il même reconnu celle de l'auteur et acteur Chazz Palminteri, un habitué des rôles de « mauvais garçons au physique italien » : « Gangster ? Rien que le mot fait sauter Chazz Palminteri. De *Wise Guys*, de Brian de Palma, en 1986, à *Oscar*, de John Landis, en 1991, c'est le seul emploi qu'on lui a jamais proposé. Parmi tous ces minables, il y a, heureusement, Sonny, le mafieux d'*Il était une fois dans le Bronx*, le rôle sur mesure qu'il s'est d'abord écrit pour le théâtre, avant de l'interpréter au cinéma pour Robert de Niro ; et Cheech, le garde du corps inspiré de *Coups de feu sur Broadway*. » (Propos recueillis par Marie-Elisabeth Rouchy, *Télérama*, 11 janvier 1995, p. 21.) On remarquera que les deux seuls rôles revendiqués associent certaines caractéristiques d'auteur à l'acteur / personnage.

soit, nous allons le suivre et le voir prendre une stature de véritable héros, assumant auprès de la pièce et de ses acteurs, et finalement auprès du film, les rôles que David peine à remplir. S'il commence dans l'obscurité, c'est pour donner la mort avant de se mettre en quête du coup de dé ultime qui pourrait, qui sait, abolir le hasard et le faire accéder à la perfection qu'il poursuit sans trêve. Cheech représente un au-delà du personnage allénien, un démiurge terrifiant que rien n'arrête dans sa quête, à l'instar d'Eve dans *Interiors*. L'homme de main et garde du corps, que l'on prend au départ pour un de ces seconds couteaux pittoresques qui abondent dans les films de gangsters, exacerbant ses caractéristiques conventionnelles, va mener sa mission avec la même « littéralité funeste »⁹³ que le crime organisé lorsqu'il suit les règles de la réussite à l'américaine, pratiquant la menace, l'intimidation musclée, et même l'élimination physique de tout ce qui peut s'y opposer. Sa mission première n'est-elle pas de veiller sur Olive, par là, sur le personnage qu'elle incarne, et au-delà, sur son environnement, soit la pièce dans laquelle elle joue ? L'exécution de cette mission donne l'occasion de scènes savoureuses où l'on voit le gorille faire répéter la poule, dans l'étrange bestiaire de ce film où règne la caricature. Le plus troublant demeure qu'au moment où le personnage bascule, passant de porte-flingue à auteur dramatique, Cheech se trouve en position de spectateur, à quelques rangs de la scène du théâtre. C'est là que David, comme conscient de la menace qu'il représente, l'a relégué, lui demandant de se faire oublier afin qu'il puisse travailler à la mise en scène de son précieux texte. C'est en spectateur qu'il réagit, exaspéré par l'inanité des répliques qu'amplifie le jeu catastrophique d'Olive, et qu'il exigera que les dialogues prennent vie. Tous les paradoxes de la création théâtrale, et au-delà, de tout art représentatif, vont se trouver incarnés chez Cheech, capable aussi bien d'animer une pièce en y faisant passer la langue des « vrais gens », lui donnant ainsi la force du réalisme, que de la faire avancer en ayant recours à des ficelles dramatiques telles que les voix intérieures, les visions, les rêves, prenant avantage de tous les ressorts de la fiction. Allen le montre tel un magicien maître de l'illusion, restant dans l'ombre comme le veut son personnage, mais ne craignant pas d'explicitier ses tours dans les scènes passionnantes où il travaille à l'écriture de la pièce avec David, sa première marionnette, son interprète et son prête-nom, seul dans la confiance, avec le spectateur. Toujours revient chez Allen la dialectique de l'auteur metteur en scène empruntant les traits d'un personnage dont le masque sert, comme à l'antique, de porte-voix tout en faisant écran. Son absence à l'image dans le film confirmerait-elle provisoirement le

⁹³ Pierre Lagayette, « A propos du crime organisé », *Le crime organisé à la ville et à l'écran (Etats-Unis, 1929-1951)*, Ellipses (Paris, 2001), p. 10.

souhait de rendre son personnage plus discret pour mieux creuser le filon de l'écriture et de la réalisation ?

Divisant ainsi l'entité complexe auteur/acteur/*persona*/personne que Woody Allen a construit d'un film à l'autre, *Bullets Over Broadway* donne vie à des personnages différents de la créature allénienne canonique, mais œuvre également à leur perte. Si Ike Davis ou Harry Block peuvent être considérés comme des avatars de Fielding Mellish ou d'Alvy Singer, tous se réduisant dans l'esprit du public à cette créature reconnue comme « le personnage que joue Woody Allen », il serait difficile de faire admettre aux spectateurs une suite aux aventures de David ou de Cheech, chacun épuisant à sa manière ses possibilités de nouvelles vies fictionnelles. Tandis que David, renonçant au costume trop grand pour lui d'auteur dramatique, rejoint les rangs des simples mortels, Cheech reçoit le châtiment des héros prométhéens transgressant les lois qu'édicte les puissants. Pour avoir ravi à son « dieu », soit le patron lui ayant donné pour mission de la défense des intérêts d'Olive, son droit de vie ou de mort sur ses créatures, pour être sorti de sa condition et de son emploi, il ne peut que succomber aux balles que lui-même a si généreusement prodiguées tout au long de son existence de gangster. Il se voit finalement condamné à se conformer à la morale des classiques du genre, dans une nouvelle application de la malédiction biblique rappelée en exergue de *Little Caesar*⁹⁴. Mais si son amour du jeu et du hasard ne lui a pas donné le contrôle absolu du destin qu'il poursuivait, il lui est offert de mourir en auteur, sur un dernier conseil à propos de la pièce, et sur l'injonction à l'auteur présumé de se taire.

La distance qu'Allen souhaite prendre avec le personnage qui l'a rendu populaire, cette créature qui donne peut-être trop de voix à « l'auteur », au point qu'elle est largement confondue avec lui, et même avec sa personne, se voit négociée d'une manière différente dans le deuxième film de ce groupe, *Celebrity*. *Bullets Over Broadway* se glissait entre des films, *Husbands and Wives* et *Manhattan Murder Mystery* d'une part, *Mighty Aphrodite* et *Everyone Says I Love You* de l'autre, dans lesquels Woody Allen reprenait son personnage, lui donnant plus ou moins d'importance selon le film, promenant ses avatars dans des cadres et des genres différents, des scènes de la vie conjugale à la comédie musicale en passant par l'enquête criminelle à la sauce « screwball » et les chœurs antiques, et lui faisant battre le pavé de Paris et de Venise autant que celui de Manhattan. En revanche *Celebrity* suit directement *Deconstructing Harry*, soit un film consacré à la déstructuration du personnage allénien

⁹⁴ « ... tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée. » (Matthieu 26, 52) Mervin Le Roy, *Little Caesar*, First National Pictures, 1931.

poussé au paroxysme de la dérision. Il précède un autre opus sans Woody Allen, les deux films se plaçant juste avant la série que nous avons intitulée « derniers films », à partir de *Small Time Crooks*, marquée pour nous par une atténuation du personnage au profit de la comédie des situations et des intrigues. Le personnage de Lee va participer de cet affaiblissement et de ce véritable jeu de massacre du protagoniste auquel Allen se livre dans ses oeuvres de la fin des années 1990. Vers le milieu du film, Lee se retrouve à Atlantic City devant un tapis vert : à l'instar de Cheech, il lance les dés, mais sans rien avoir d'un dieu jouant avec l'arbitraire des destins. Quand les activités de joueur de Cheech restaient mystérieusement confinées à un monde auquel nous n'avions accès que par on-dit, nous ne cessons de voir Lee entraîné à son corps pas si défendant que cela à la perte d'une bonne part de son âme, tant il incarne la passivité, et finalement l'échec, ballotté dans le sillage des célébrités que son emploi de pigiste pour presse *people* l'oblige à courtiser. Cheech mourait en auteur et en héros, Lee survivra à peine, en simple figurant de la terrifiante foire aux vanités qu'Allen dépeint dans un film qui tient clairement du règlement de compte. Interviewé par François Forestier en décembre 1998, le cinéaste tiendra des propos quelque peu troublants et évasifs pour justifier cette absence, en dehors de l'excuse désormais classique de l'âge, la pirouette érudite avec pudeur la question de la difficulté à continuer de créer des rôles pour un personnage en mal de renouvellement :

Vous n'apparaissez pas dans « Celebrity ». Pourquoi ? – Je suis trop vieux pour le rôle. Il en va de même dans mon prochain film, joué par Sean Penn. Entre nous, la vérité...

La vérité ? – Le rôle n'était pas assez bien écrit pour moi !

Virez le scénariste ! – Je ne peux pas.⁹⁵

Ecrivain quadragénaire, Lee Simon s'égare, à l'instar de Marcello dans *La Dolce Vita*⁹⁶, à traiter de la vie des célébrités et des branchés new-yorkais au lieu de vraiment se consacrer à la littérature. Woody Allen reste dans le camp de l'auteur, nous allions dire comme Fellini, sauf qu'à notre connaissance, Fellini n'a jamais « fait l'acteur »⁹⁷, même (et

⁹⁵ *Le nouveau cinéma*, février 2000, p. 37.

⁹⁶ Federico Fellini, *La Dolce Vita*, Riama Films, 1960.

⁹⁷ Le cas d'*Intervista*, plus tardif, est particulier : si Fellini y est présent physiquement, ce n'est pas comme acteur, mais bien dans son propre rôle, participant à la partie documentaire du film qui, hommage à Cinecitta et au cinéma, a pour fil rouge une interview du maestro par des étudiants japonais. Dès lors, le film multipliera les mises en abyme puisque Fellini s'y montre en plein tournage d'un film autobiographique évoquant son arrivée à Cinecitta, avec un jeune acteur dans « son » rôle. Il va jusqu'à entraîner Marcello Mastroianni lui-même dans une extraordinaire visite à Anita Ekberg, chez qui on aura l'idée magnifique et cruelle de projeter la scène de la fontaine de Trevi... Ou comment Fellini multiplie ses autres lui-même : là où Allen fait le choix d'un acteur plus jeune pour reprendre son personnage, le cinéaste italien peint un portrait de Dorian Gray à l'envers et ose confronter deux âges de « Marcello ». Le demi sourire et le léger haussement d'épaules que ce dernier adresse à Anita Ekberg pour l'encourager à sécher ses larmes, équivalent fellinien de la délicatesse avec laquelle Branagh

peut-être surtout) dans des films en partie autobiographiques comme *Fellini Roma* ou *Amarcord*, dans lesquels il est fortement présent, ne serait-ce que dans leur titre, par le nom ou la première personne. Avant de rapprocher *Celebrity* de *La Dolce Vita*, on a trouvé beaucoup de ressemblances entre *Stardust Memories* et *Huit et demi*, l'un et l'autre films évoquant la crise d'un réalisateur en panne d'inspiration. Mais dans *Stardust Memories*, Woody Allen ne délègue pas le rôle du réalisateur à un acteur, en raison de son identité d'auteur et d'acteur, et de l'objet même du film qui est de réfléchir aux relations complexes entre auteur, personne et personnage ; « un Woody Allen », c'est pour le public d'abord un film où Woody Allen se distribue lui-même dans le rôle du protagoniste, et beaucoup ne reconnaîtront pas *Interiors*, *September* et *Another Woman* comme des « Woody Allen ». Ce n'est cependant pas une loi immuable : le public appréciera des films comme *Hannah and Her Sisters* ou *Crimes and Misdemeanors* dans lesquels Woody Allen partage la vedette avec d'autres personnages d'importance au moins égale, sinon supérieure, et recevra *The Purple Rose of Cairo* et *Alice* comme d'authentiques films du cinéaste en dépit de son absence à l'écran. Les multiples avatars de Zelig ne sont pas pour rien dans cette évolution, le personnage allénien devenant si labile qu'il peut d'une part évoluer vers des compositions plus inattendues, et d'autre part être incarné par d'autres, comme c'est le cas pour Kenneth Branagh dans *Celebrity*.

Ce choix a été diversement reçu, comme le rappelle Richard A. Schwartz : « *Kenneth Branagh was alternately praised for imitating Allen's own gestures and mannerisms and criticized for acting in Allen's style.* »⁹⁸ En France, Vincent Rémy voit dans ce choix l'une des raisons du sentiment qu'il a d'un essoufflement du cinéaste américain :

Et surtout, en guise de Woody, un Branagh, préposé à faire du Woody. Résultat, ça a les tics de Woody, les états d'âme de Woody, ça drague la lolita à la manière de Woody, et ça n'est pas du Woody. Amère sensation de voir, non pas Branagh qui bafouille, mais un cinéma qui bégaie.⁹⁹

On peut partager ce dépit : le temps de l'énergie brouillonne avec laquelle Allen se lançait en digne successeur des frères Marx, de Charlie Chaplin et de Buster Keaton à l'assaut des légumes géants ou des comtesses russes est bien fini, et les déboires amoureux du névrosé new-yorkais font long feu. Mais n'est-ce pas précisément la raison pour laquelle Allen nous

joue son hommage à Allen, contiennent en un dixième de seconde toute la magie bouleversante du cinéma, art profondément mélancolique de la représentation du passage inexorable du temps. (Federico Fellini, *Intervista*, Cinecitta, 1987)

⁹⁸ SCHWARTZ, p. 55.

⁹⁹ « Woody, tu t'essouffles... », *Télérama*, 27 janvier 1999, p. 27.

propose de montrer ses préoccupations majeures sous un angle nouveau, adoptant une figure particulière de la répétition pour nous faire percevoir la mélancolie¹⁰⁰, le désenchantement, et parfois l'amertume, qui ont probablement présidé à l'élaboration de ce film ? On peut aussi goûter la performance de Kenneth Branagh. Osons une appréciation personnelle : il nous semble que ce qui fait la qualité de son interprétation, c'est la grâce avec laquelle il se maintient en équilibre entre la *persona* allénienne et la sienne propre. Woody Allen et lui parviennent à faire de ce choix d'un autre acteur pour interpréter le héros allénien une des forces comiques du film dans la mesure où Branagh, qui à l'époque de la sortie du film multiplia les déclarations d'admiration pour Allen, fait passer dans son imitation tout en légèreté une forme d'hommage à ce qui nous fait sourire dans les personnages alléniens, sans forcer le trait, sans caricature ricanante. Lee Simon est bien l'un de ces intellectuels névrosés new-yorkais dans le rôle desquels on attend Woody Allen. Les situations reprennent des films aussi cruciaux dans la construction de son personnage que *Annie Hall* ou *Manhattan*, en particulier ce dernier qui met en scène un écrivain gâchant son talent et un amant renonçant à une relation amoureuse sincère et solide pour une aventure avec un parangon d'instabilité. Le choix du noir et blanc ainsi que la manière de montrer Manhattan rappellent également le film de 1979. On croit voir l'acteur Woody Allen dans certains gestes : lui aussi se serait certainement évanoui après avoir entendu un critique éreinter les seules pages dont il était un tant soit peu fier, lui aussi aurait lancé sa voiture tout droit dans une vitrine, sidéré par le baiser d'un mannequin dont la beauté n'a d'égale que la fragilité mentale. Le travail effectué sur la voix rend le mieux compte de la délicatesse du dosage entre imitation et interprétation : Branagh ne déguise pas sa voix comme le ferait un imitateur de music-hall, mais se fait l'écho de la diction alternant hésitation et précipitation qui caractérise Allen. Ce n'est pas Woody Allen qui joue le rôle de Lee Simon, et pourtant on ne le regrette pas, parce qu'il parvient à « passer » sans pour autant vampiriser son acteur. Le spectateur perçoit les signes de reconnaissance que l'acteur a retenus comme autant d'indices de la présence allénienne sans pour autant oublier que c'est Kenneth Branagh qui interprète le personnage avec sa

¹⁰⁰ Kenneth Branagh lui-même en témoigne : « Je pense que c'est le rôle qu'il se serait attribué dans le film s'il avait été plus jeune et s'il aimait encore jouer dans ses propres films – ce dont je ne suis pas sûr. Faire jouer le rôle à quelqu'un d'autre, c'est une manière de mettre de la distance entre ce qu'il écrit et ce qu'il est, d'éviter les liens trop directs que les gens font entre lui et son personnage. De plus, il voulait que *Celebrity* ait quelque chose de mélancolique, une certaine émotion qu'il ne se sent pas capable d'incarner lui-même parce qu'on l'associe automatiquement à des personnages comiques. Il a un visage et un corps de clown et se sent enfermé là-dedans. Même dans les scènes de comédies, il est difficile pour l'acteur de se détacher du personnage du « névrosé allénien ». Cela fait vingt-quatre films que Woody Allen le trimballe, et même s'il ne cesse de répéter que ce personnage n'est pas lui - et c'est vrai -, il est devenu une part de lui-même, son identité cinématographique. Moi, il m'a semblé que ma mission était d'endosser ce personnage en lui donnant simplement une autre apparence physique. » « Woody Allen, c'est moi », interview par Gilles Verdiani, *Première*, février 1999, p. 54.

personnalité, et l'aura que lui confèrent ses autres rôles. Nous sommes loin de Shakespeare¹⁰¹, mais gageons que ce sont les qualités d'acteur, ainsi que l'expérience du réalisateur britannique qui lui ont permis cette délicate performance. Woody Allen parvient à jouer dans *Celebrity* sans paraître à l'écran, et la relation instaurée avec l'acteur, et de là, avec le personnage, est aussi subtile que celle qui lie Federico Fellini, Marcello Mastroianni et Guido dans *Huit et demi* ou Marcello dans *la Dolce Vita*. Ce cas particulier nous permet de prendre la mesure de ce qu'est un personnage à l'écran, certes une création d'auteur, certes un élément du récit, mais au-delà, une véritable incarnation par le biais de laquelle nous est communiqué quelque chose de la vie même du film et de son auteur. Reconnaître que ce choix relève aussi d'une contrainte matérielle n'atténue en rien son intérêt : avec le temps, l'acteur Woody Allen, même si ses films sont souvent loin d'être réalistes, « passe » de moins en moins bien dans certains emplois, en particulier ceux d'amoureux et d'amant de jeunes femmes. Reproche lui en avait été fait pour *Everyone Says I Love You* et *Deconstructing Harry*. On peut donc légitimement penser que le choix d'un autre acteur comme protagoniste du film qui les suit directement dans la filmographie s'apparente à un passage du flambeau. En 2003, c'est Jason Biggs qui incarnera le héros de *Anything Else*, sans démeriter, loin de là, mais le travail de Kenneth Branagh dans *Celebrity* nous paraît plus réussi en ce qu'il parvient à incarner un acteur, un auteur et un personnage tout en restant lui-même, fruit sans doute de son expérience personnelle d'acteur se dirigeant dans des films qu'il réalise. On peut y voir comme un nouvel avatar et un approfondissement du personnage allénien devenu une figure telle qu'un autre peut reprendre le rôle, un peu à la manière de Tarzan ou de James Bond. A l'évocation de ce dernier nom, passe une ombre de mélancolie. Un des premiers rôles de l'acteur Allen n'était-il pas celui d'une parodie de James Bond dans *Casino Royale* ? Allen l'acteur vieillissant tirerait ainsi sa révérence, en faisant ce cadeau au cinéma, un personnage qu'il lèguerait à d'autres qui ne soient pas des imitateurs, mais de vrais acteurs, créateurs à part entière de leurs rôles.

Quoi qu'il en soit, voir ainsi le personnage allénien être joué par un autre tandis que le réalisateur se tient en retrait rend sensible la césure existant entre acteur et personnage, nous forçant à prendre parti pour ou contre les « films de Woody Allen sans Woody Allen », à accepter ou non la donne du vieillissement et peut-être de la lassitude du créateur du

¹⁰¹ Quoique... est-on jamais loin de Shakespeare dès lors que l'on joue et représente ? De manière plus précise, Kenneth Branagh partage avec Allen une expérience d'acteur/réalisateur, même s'il est plus comédien qu'Allen de par sa formation classique et la diversité de ses rôles. Lui aussi a dirigé une « muse » et compagne en la personne d'Emma Thompson, excelle dans la comédie comme on le voit dans son interprétation de Benedick dans *Much Ado About Nothing* (BBC, 1993), et a commis une adaptation de *Love's Labour's Lost* (Miramax, 2000) en comédie musicale qui n'est pas sans rappeler, par instants, *Everyone Says I Love You*.

personnage, nouvelle faiblesse que le film viserait à transformer en atout, au risque de voir se clairsemer les rangs des admirateurs. Cette volonté de distance va s'affirmer encore plus dans le dernier film de notre série, *Sweet and Lowdown*.

... and then he just, you know, seemed to fade away...

Dès la première image, le spectateur risque de nous reprocher notre classement du film dans la série des « sans Woody Allen », car c'est ce dernier qui ouvre ce film aussi sûrement qu'il le faisait dans *Annie Hall*. Pourtant nous confirmons que *Sweet and Lowdown* est ici à sa place. Cet homme qui s'adresse au spectateur n'est à aucun moment « crédité » autrement que par sa propre image et les propos qu'il tient, mélange à la première personne de souvenirs, d'émotions musicales et de justifications. D'autres intervenants lui succéderont, leur visage rapidement surmonté d'une légende les identifiant : « Ben Duncan, disc jockey, WFAD-FM », et « A. J. Pickman, Author, *Emmet Ray, An Autobiography* ». Chaque intervenant est filmé en buste, sur un fond rougeâtre, et a droit au même temps de parole. Pourtant, d'emblée nous n'accordons pas le même statut au premier, qui prend le visage du célèbre cinéaste acteur que nous savons bien être le réalisateur du film, tandis que les deux autres sont de parfaits inconnus. Le dispositif n'étonne pas l'amateur des films de Woody Allen, qui connaît leur propension à la biographie de personnages fictifs. Leur existence est généralement garantie par ce genre d'interventions, assurées dans certains cas par des acteurs de la fiction elle-même, comme au début de *Take the Money and Run*, et dans d'autres comme *Zelig* par des éléments extérieurs au monde cinématographique apportant leur caution. Cette connaissance a d'ailleurs pour effet l'incrédulité du spectateur, en dépit du soin apporté à la présentation et à la fabrication de Emmett Ray. Le générique, donc le film, s'ouvre sur ces mots :

EMMET RAY

little known jazz guitarist who
flourished briefly in the 1930s

Recorded for RCA Victor

I'll see you in my dreams
My Melancholy Baby
I'm Forever Blowing Bubbles

Exactly Like You
Unfaithful Woman
Dancing In the Park

Ces lignes de présentation devraient avoir pour effet d'établir chez le spectateur une croyance forte en l'historicité de l'individu. En effet, ses connaissances en matière de jazz sont le plus

souvent réduites¹⁰², et beaucoup d'authentiques musiciens sont aujourd'hui oubliés, parmi lesquels Woody Allen aurait fort bien pu en trouver un suffisamment haut en couleur pour devenir le protagoniste d'un de ses films. D'ailleurs les anecdotes qui sont attribuées à Emmet proviennent effectivement de la légende de tel ou tel. Ce n'est qu'au générique de fin que le spectateur aura la preuve de la nature fictive du personnage, puisque aucun des morceaux musicaux du film ne lui seront attribués. Cependant, l'avant-propos du générique est rédigé dans le style d'Allen, en lettres blanches sur fond noir, exactement comme les *credits* qui vont suivre. En d'autres termes, il fait partie intégrante d'un film de Woody Allen, dont le spectateur connaît les obsessions et en particulier les jeux constants avec la « vérité ». Lorsqu'il voit Allen lui-même lui parler d'un certain Emmet Ray, il a du mal à le prendre au mot s'il a vu ce manifeste de l'art du faussaire que constitue *Zelig*, d'autant plus qu'ici Allen ne se présente pas comme un personnage, mais comme l'origine du film. Ne commence-t-il pas par justifier à titre personnel un choix que le spectateur ne peut interpréter que comme celui de l'auteur, ou plutôt de l'inventeur, tant découvreur que créateur ?

Why Emmet Ray? Because, because, 'cause he was interesting. To me, Emmet Ray was a fascinating character. I was a huge fan of his when I was younger, I thought he was an absolutely great guitar player and... he was funny, you know, or, or... funny is the wrong word, then sort of pathetic in a way. He was flamboyant and, you know, he was boorish and obnoxious...

Ces propos qui se voudraient garants de l'existence d'Emmet ont du mal à remplir leur rôle, tant on a vu déjà d'incarnations alléniennes se livrer ainsi, frontalement, à visage en apparence découvert, emportés dans une débauche de confession qui, dès qu'on y prête attention, se présente le plus souvent comme un tissu de paradoxes où domine l'absence de lucidité, quand ce n'est pas la mauvaise foi. Il suffit de se rappeler l'incipit de *Annie Hall* comme les aveux à l'invisible interlocuteur de *Husband and Wives* ou ceux que Harry Block réserve à son analyste hors champ. Ici encore, même si l'on n'est pas à la première personne, le texte délivré repose sur des oppositions de sens entre « *funny* » et « *pathetic* », puis « *pathetic* » et « *flamboyant* », et présente la caractéristique bien allénienne de s'achever sur une chute incongrue en franche opposition avec le début, nous faisant passer des propos admiratifs à l'évocation des pires défauts. Qui plus est, le spectateur à ce point s'interroge sur le statut d'Allen lui-même dans le film, se demandant quel rôle il peut bien jouer, et hésite donc à prendre ses propos pour argent comptant. Certes, « Allen » ne dit pas explicitement

¹⁰² A la sortie du film, Woody Allen ne cessait de répéter à longueur d'interview que si l'on demandait à cent, voir mille personnes si elles connaissaient Django Rheinhardt, il n'y en aurait que deux pour répondre par l'affirmative. Que dire alors des jazzmen moins connus !

qu'il a connu Ray, mais le recours au passé donne l'impression qu'il aurait pu le rencontrer dans sa jeunesse. Un instant de réflexion, et le spectateur se dit qu'il aurait été difficile à ce sexagénaire de 1998 ou 1999 d'être un fan de jazz dans les années trente ! Non, c'est bel et bien au spectacle d'une fiction dont il est l'auteur que Woody Allen nous convie au premier plan du film, ne nous garantissant rien d'autre que l'authenticité de son intérêt pour la figure ambiguë du protagoniste, restant soigneusement à bonne distance, nous autorisant par là à inclure *Sweet and Lowdown* à notre série de films ayant pour personnage principal un alter ego allénié. Le générique de fin confirme cette perception en faisant figurer en tête de la distribution par ordre d'apparition à l'écran : « *himself* : *Woody Allen* ».

Avançant dans le film, nous découvrons un personnage d'anti-héros ne cessant de nous poser la question de sa plausibilité et de notre éventuelle identification à lui. Pour ce qui est de croire qu'un Emmet Ray ait vraiment existé, et en dépit des propos pessimistes d'Allen, il nous vient à l'esprit assez rapidement que même si nous avons oublié beaucoup de musiciens de jazz, nous serions plus nombreux que cela à nous rappeler le « deuxième meilleur guitariste au monde après Django Reinhardt », d'autant plus que l'insistance que met Emmet Ray à sans cesse répéter cette phrase nous amène à douter de sa véracité. Nous sommes bien dans un film de fiction, à la limite un « docu-fiction », une de ces biographies (ou *biopics*) filmées de figures célèbres dont Hollywood s'est fait une spécialité, avec un acteur jouant le rôle d'un grand musicien : d'ailleurs, dans une scène finale, Ray rencontre effectivement Django. Nous ne sommes pas ici dans *Alice* pour lequel on imaginait mal de faire jouer Mère Teresa encore vivante par une actrice et où il fallait se contenter d'un bref extrait de documentaire mettant le personnage en contact bien illusoire avec son modèle. Ici le spectateur entrevoit la figure classique du musicien célèbre et décédé incarnée par un acteur, à qui la confrontation avec Ray est refusée puisque celui-ci, sa légende l'affirme, s'évanouit, métaphore un peu facile du personnage de fiction ne faisant pas le poids et renvoyé à son insignifiance par le « vrai » personnage. L'importance de la scène est soulignée par le fait que Woody Allen « lui-même » reprend explicitement les rênes du récit pour ces scènes finales dans lesquelles il assure la fonction de narrateur, ce qui ne l'empêche pas de jouer avec notre croyance de spectateurs en insistant sur le peu de foi que l'on peut accorder à sa source. Le film entre dans sa dernière partie, et offre à l'instar de *Rashômon*¹⁰³ trois points de vue différents sur un « drame de la jalousie » vécu par Emmet Ray. Nous avons vu et entendu deux des spécialistes régulièrement convoqués devant la caméra donner leur version des

¹⁰³ Akira Kurosawa, *Rashômon*, Daiei Motion Pictures Co Ltd, 1950.

évènements qui se déroulèrent lorsque Emmet décida de suivre sa femme Blanche et l'amant de celle-ci, se cachant à l'arrière de leur véhicule. Les récits convergent pour dire qu'il y eut des coups de feu à une station-service de campagne, mais divergent quant à leur origine et à leur destination, le deuxième « expert » évoquant même une éventuelle tentative de suicide de la part d'Emmet. Finalement vient le tour de Woody Allen qui apparaît lui aussi, comme au début et comme il l'a fait à plusieurs reprises, en buste sur fond rouge, pour nous donner une troisième version des faits en commençant par nous demander de la croire¹⁰⁴ :

WOODY ALLEN Believe me, he never tried to kill himself, because Emmet Ray was... you know, he had much too much ego for anything like that. He... the... er, story that Eddie Condon tells about—listen, Eddie Condon was definitely not a reliable source 'cause he was a big embellisher himself, but the story Eddie Condon tells, I believe, is that, er, Torrio was aware

L'accompagnement musical commence, un air de jazz très enlevé, au rythme rapide.

...that the fact that he was a gangster was /

CUT.

WOODY ALLEN (off)... a big turn on for Blanche so he decided that he would pull up to this gas station and he would stick it up. (...)

WOODY ALLEN (off) Emmet was so panicked /

(...) he crept into the front seat and took off.

CUT. He didn't get more than 50 feet...

On entend des pneus crisser puis un grand fracas, hors champ.

(...) Woody Allen (off) Now in this terrible crash, miraculously no one was hurt. And who /

CUT. *Plan plus rapproché des deux véhicules accidentés dont sortent peu à peu les occupants.*

Woody Allen (off)... would get out of the car but a group of musicians, I can't remember who /

CUT.

WOODY ALLEN (off)... was in, like Buck Clayton or Coleman Hawkins or Teddy Wilson or something like that /

CUT. *Contre-champ du plan précédent. L'espace entre les tôles fumantes des deux voitures reste vide un instant.*

Woody Allen (off)... but there,

La musique change, pour un solo de guitare plus doux, aux notes cristallines (les amateurs reconnaissent le style de Reinhardt).

... suddenly, standing in front of Emmet, is Django Reinhardt.

« Django Reinhardt » *entre dans le champ par la gauche. Il porte une cigarette à sa bouche et fume, pensif, en contemplant les voitures accidentées.*

(...) WOODY ALLEN Err—I believe later that year, Emmet turned up in, er, New Jersey and made that recording he did of one of his own composition, “Unfaithful Woman”.

Tout ici concourt à donner une tournure légendaire à l'anecdote, en particulier l'apparition de Django Reinhardt qui appartient manifestement à une autre dimension. Chemise jaune, veste rouge, bandana rouge et blanc autour du cou quand les autres personnages sont en costume sombre, il surgit entre deux amas de tôles, contemplant le désastre avec un détachement souverain, ajoutant à la fumée qui monte des carrosseries torturées les volutes de sa cigarette. Comment Emmet ne s'évanouirait-il pas face à la matérialisation de son modèle, confronté à

¹⁰⁴ Voir tome II, annexe 3, pp. 69-70.

celui auquel il fait si souvent référence, mais de manière vague (« *that French gypsy* »), pour se situer dans la hiérarchie de l'excellence à la guitare ? La rencontre, ou plutôt la demi rencontre puisque rien ne se passe et rien ne passe côté Django, donne le coup d'envoi aux séquences finales. La conclusion drôlatique et controversée de la découverte des agissements de Blanche, la femme infidèle, débouche finalement sur un fameux enregistrement d'une œuvre originale d'Emmet stimulé par l'apparition quasi miraculeuse de Django. Ironiquement, c'est précisément parce que dans le générique de fin aucun air ni aucune chanson ne sera attribuée à un quelconque Emmet Ray, et qu'en particulier « *Unfaithful Woman* » sera rendue au compositeur original du film, Dick Heyman, que le spectateur aura la preuve que le personnage auquel est consacré ce film à l'aspect souvent documentaire relève de la pure fiction. L'apparition de Django ne fait qu'en apparence de la créature un créateur, mais ne manque pas dans le même mouvement de renforcer le personnage d'Emmet qui prend dans cette scène toute sa dimension comique.

Si l'on peut penser que le choix d'un autre acteur qu'Allen dans le rôle d'Emmet renforce la crédibilité du personnage, il est intéressant de constater à quel point celui-ci se construit de manière dialectique, le spectateur hésitant entre croyance et incrédulité, ainsi qu'entre antipathie et sympathie. Emmet n'a pas grand-chose des héros positifs que Hollywood a longtemps proposés pour l'édification des masses. La première séquence retarde son apparition, qui ne vient qu'après le défilé des trois « experts » garants de son existence – une existence, nous l'avons dit, que le fait que la première place accordée par l'ordre d'apparition à l'écran revienne à celui que le spectateur sait être l'auteur du film entache de soupçon quant à son historicité. A la connaissance du public, jamais le cinéaste n'a commis de film qui soit une biographie de personnage historique. Quand ensuite on passe à la diégèse proprement dite, le film laisse grandir l'impatience de ses spectateurs comme monte celle du public d'Emmet Ray, ménageant son entrée dans un décor des années trente extrêmement soigné. Woody Allen retrouve les années de crise de l'entre-deux-guerres, comme si le travail opéré à l'occasion de *Zelig* et de *The Purple Rose of Cairo* lui donnait une aisance particulière dans cette période clé de l'histoire et de la civilisation américaines. Après la parenthèse contemporaine de *Celebrity*, nous retrouvons le pavé luisant, les limousines noires aux pneus à flancs blancs, les garçonnnes et les flasques d'alcool prohibés qui avaient si bien réussi à *Bullets Over Broadway*. Cependant, l'interprète de *Zelig* ne semble plus à même d'incarner de façon vraisemblable un musicien de jazz, et le rôle se voit confié à Sean Penn qui fait une excellente prestation dans la tradition de l'*Actors' Studio*. En d'autres termes, il s'identifie totalement au rôle, prenant pendant plusieurs semaines des cours de guitare afin de pouvoir

jouer lui-même de manière crédible, ce qui était essentiel dans un film cherchant à maintenir le spectateur dans le doute quant à l'authenticité du personnage principal. Dans les premières séquences de *Zelig*, on voyait Woody Allen dans le rôle de l'homme caméléon se métamorphoser en jazzman noir au contact des membres d'un orchestre. L'effet comique naissait de la maladresse assumée des effets spéciaux restituant ceux qu'employaient justement les films fantastiques des années trente, ce qui avait pour effet de ne nous donner à ne voir rien d'autre que « Woody Allen » grimé, un peu à la manière d'un *black minstrel* ou d'Al Jolson. Dans le cas de Sean Penn, nous avons toujours un acteur jouant un rôle, mais un acteur connu pour son implication dans un jeu hyperréaliste, aux antipodes de Woody Allen, et le spectacle qu'il offre, concentré sur sa guitare, nous éloigne du comique pour nous amener à prendre conscience des enjeux de la création d'un personnage.

Ce n'est toutefois qu'au plan six qu'Emmet Ray entre en scène physiquement, et pas pour jouer de la guitare ! Au plan précédent, près de la porte du night-club où il se produit¹⁰⁵, le gérant de la boîte et un comparse, en d'autres termes ceux qui sont responsables en ces lieux de la présentation du musicien au public, s'inquiètent de ne pas le voir et se plaignent de son absentéisme et de son ivrognerie tout en accueillant les clients, comme ils nous introduisent nous, spectateurs, dans la « salle » du spectacle diégétique. Le dialogue ouvre sur ces mots, renforçant notre attente en soulignant l'absence de celui dont on ne cesse de nous parler depuis la première ligne du générique :

“Jesus Christ, where the hell is he?”

“I don't know.”

“You've got to go and get him. He's lying drunk somewhere.”

“He's probably in the pool room, that's where he always is.”

“Every night, it's something else, he's late, he's a no-show, he gets drunk and falls in the band-stand...”

“I told you from the first week not to hire that guy.”

“Well look at the crowd. Who do you think they come to see, me?”

“Just relax, I'll find him, OK?”

“I can't believe it. I guess I'll have to stop the show again. I'll kill this guy. I don't care what sort of an artist he is...”

“You take care of the business. I'll find him, just relax.”

Le plan suivant nous permet – enfin - de voir Emmet Ray dans ses œuvres, à la table de billard, accumulant les dettes et dialoguant avec ses gagneuses, chargeant la barque du héros

¹⁰⁵ L'apparition en chair et en os du personnage principal du film a été annoncée, à la fin de l'intervention du troisième expert, par le démarrage d'une illustration musicale jazzy très enlevée, et par une coupe brutale entre les plans 3 et 4, entre le témoignage du biographe et une vue nocturne d'un établissement de type « night-club », dans une zone excentrée, devant lequel s'arrêtent des voitures des années vingt ou trente pour déposer des clients apparemment nombreux, tandis que la voix *off* du troisième intervenant poursuit un instant sa présentation : « *First time anybody seems to have heard (sic) is in Chicago (CUT). It was at that roadside joint...* »

néгатif au point de se montrer non seulement immoral, mais encore d'une prétention sans borne. Seule la drôlerie de la situation sauve un personnage si vaniteux qu'il donne sa carte aux michetons. Comme lui disent ses tapineuses : « *Well, I told you. A pimp does not need business cards!* », ou : « *You're always trying to be too fancy.* »

Dans quelle mesure le spectateur trouvera-t-il à s'identifier à un tel héros, comment s'y attachera-t-il suffisamment pour qu'une entente cordiale s'établisse entre lui et un film dédié à une figure a priori peu engageante ? A l'instar du personnage de Mozart dans l'*Amadeus* de Peter Schaffer, adapté au cinéma par Milos Forman¹⁰⁶, Emmet Ray présente une césure profonde entre l'odieux individu qu'il est à la ville, et l'artiste que métamorphosent les sons qu'il tire d'une guitare aux pouvoirs orphiques. Au dixième plan du film, enfin, Emmet joue, et tout change. Aux longs plans fluides, réalisés au moyen d'une caméra mobile mais discrète, qui caractérisent habituellement les films de Woody Allen, succède une scène alternant à un rythme aussi soutenu que celui des airs joué par l'orchestre des plans de la salle et de l'assistance captivée et des images d'Emmet filmé sous différents angles et à des distances variées. Le changement de style souligne la nature radicale de la métamorphose dont nous sommes témoins, même si tout le monde n'apprécie pas. Vincent Rémy fonde sa mauvaise critique de *Sweet and Lowdown*, qu'il trouve « bizarrement atone », sur la médiocrité de la musique attribuée à Emmet Ray, et ne sauve du film que la rencontre avec Django, donnant implicitement une des clés du film qui est l'ironie¹⁰⁷. On peut répondre qu'au-delà d'une probable volonté de second degré, le niveau moyen de l'interprétation musicale n'est gênant que si l'on fait de la vraisemblance le critère de jugement du film – sans oublier que l'illusion réaliste qui nous ferait vraiment croire qu'Emmet Ray est bien un musicien d'exception nécessiterait d'avoir recours à un doublage de l'acteur. La critique de Vincent Remy ne manque pas d'être justifiée : si l'on demeure insensible aux parties musicales, il est difficile de trouver beaucoup de qualités à un film dont le « héros » attire peu la sympathie. Il nous semble cependant que la médiocrité constitue un des éléments constitutifs de la figure hautement ambiguë d'un personnage dont on ne sait pas très bien s'il est fictionnel ou référentiel, et que nous ne sommes guère encouragés à croire sur parole. Ne se dérobe-t-il pas à chaque possibilité de comparaison avec son modèle ? En revanche, il est

¹⁰⁶ Milos Forman, *Amadeus*, The Paul Saenz Company, 1984.

¹⁰⁷ « Or, que voit-on ici ? Un type dont tout le monde dit, et Woody le premier, qu'il est « drôle, pathétique, extravagant, odieux » (une sorte de double du cinéaste, donc), mais qu'il est aussi un musicien génial et bouleversant. Et qu'entend-on alors ? Pour l'essentiel, une tambouille dixieland, pas très éloignée de ce que joue Woody Allen lui-même à la clarinette. Et cette tambouille (le sublime *Caravan* d'Ellington joué façon pouet-pouet, la scie *Sweet Georgia Brown* servie et inlassablement resservie à la guitare tsoin-tsoin) est censée clouer d'émotion les personnages du film comme les spectateurs... » (« Fausses notes », *Télérama*, 26 janvier 2000, pp. 38-9).

difficile d'ignorer le jeu habité de Sean Penn dans les scènes musicales : le professionnalisme de l'acteur se mêle à l'amateurisme du musicien pour créer des moments décalés en ce qu'ils rompent avec le reste du film, plus proche de la comédie allénienne classique, et proposent un mélange troublant et inédit d'illusion et de sincérité.

L'arrogance et le ridicule du personnage, que sauvent d'une part la comédie et d'autre part la grâce de la mise en scène de même que la grande qualité de l'image, lui valent une véritable descente aux enfers dans les dernières scènes. Ignoré et réduit à l'insignifiance par Django, gentiment remis en place par son ancienne maîtresse Hattie qui lui apprend qu'elle est mariée et mère quand il lui propose de reprendre la vie avec lui, il échoue de nuit sous un pont de chemin de fer avec une fille levée dans un bar. Ils sont là pour sacrifier à l'une des deux manies d'Emmet qui consiste à regarder passer des trains de marchandises¹⁰⁸ – l'autre étant de faire des cartons au revolver sur des rats dans les décharges. Et la fille de s'impatienter et de se demander, comme tous ceux qui approchent Emmet, ce qu'elle fait avec un type pareil, jusqu'à ce qu'il empoigne sa guitare... mais la magie habituelle n'opère pas et la fille reste de marbre¹⁰⁹ (« *Right, have you finished, can we go now ?* »), comme si elle exprimait la lassitude risquant de saisir le spectateur qui a peut-être déjà trop vu le petit miracle s'accomplir. Emmet brise alors sa guitare dans un paroxysme de frustration, et nous le laissons à ses larmes sous la lune pour revenir au biographe, d'abord en voix *off*, puis à l'image, et enfin à Woody Allen pour boucler le film. Les dernières images se caractérisent par une tonalité sombre et pessimiste, par la répétition visuelle, et par le désespoir d'Emmet que la caméra quitte en s'en éloignant, cadrant en contre-plongée sa silhouette prostrée, le blanc du costume et les débris de la guitare fracassée contrastant avec le noir du sol et de la nuit, l'effet rappelant les toiles cubistes contemporaines de l'âge du jazz. Or, les propos tenus contredisent l'impression de noirceur :

A.J. PICKMAN (*off*) I have no idea what happened to Emmet Ray. He, you know, he just sort of disappeared I guess, he, err, he did make though, in those last couple of years, he made his - really his best recordings. He never played more beautifully and more movingly and you know, something just seemed—

CUT

A.J. PICKMAN ...to open up, and you know, it was amazing, because he was finally, he was every bit as good as Django Reinhardt.

CUT

WOODY ALLEN And err, and then he just, you know, seemed to fade away, I mean I have no idea, he, he, err... Some people said he went to Europe, and some people feel he may

¹⁰⁸ Pourquoi des trains ? Faut-il y voir un écho de Truffaut qui dans *La nuit américaine* assurait à Jean-Pierre Léaud que les films avançaient comme « des trains dans la nuit » ?

¹⁰⁹ On se rappelle alors *Annie Hall* et la « conquête » d'Alvy avec laquelle il lui était impossible d'établir la complicité spontanée qu'il avait avec Annie.

have stopped playing altogether, but we do have fortunately those last recordings he made and they're... they're great, they're absolutely beautiful.¹¹⁰

On le voit, Emmet passe bien vite de l'enfer au paradis, du moins en parole, à l'instar de Harry Block remonté des Enfers pour connaître la félicité de la reconnaissance artistique. L'entrevue avec Hattie peut se lire comme un fiasco, mais aussi comme une leçon et une étape vers une expression artistique authentique. Le décor de cette très gracieuse scène de rupture, située dans une station balnéaire du New Jersey, rappelle *Stardust Memories* qui se déroulait en grande partie dans des lieux lui ressemblant beaucoup, en particulier la façade du grand hôtel Stardust, et les planches de la promenade du front de mer. N'oublions pas que les personnages du film dans le film que Sandy Bates souhaitait d'abord voir terminer leurs aventures dans une décharge finissaient par toucher aux rives plus riantes d'un (oh combien dérisoire !) « paradis du jazz ». Il semblerait bien qu'Emmet Ray le rejoigne également au dénouement. Quant à la rencontre avec Django, loin d'être un échec, elle permet à Emmet d'enregistrer une composition originale par la grâce de la juxtaposition de deux séquences. Etrangement, c'est d'abord en s'évanouissant, puis en sortant pour de bon du récit qu'il s'accomplit comme artiste, et, paradoxalement, le spectacle de son apothéose nous est refusé. Jamais nous n'entendons ces dernières mélodies, la fin nous frustrant dans une ultime désillusion. Au dernier morceau que Ray exécute, juste avant qu'il ne brise sa guitare, nous ne voyons à aucun moment ses mains, et c'est comme un aveu d'impuissance du cinéma qui peut certes créer l'illusion mais ne parvient pas à transformer un acteur, si talentueux soit-il, en authentique grand musicien. On ne peut s'empêcher de percevoir quelque amertume dans la manière cavalière dont Emmet Ray, pourtant construit avec un soin extrême, est finalement évacué, comme une idée qui a fait long feu, et l'on retrouve ici la hâte à prendre congé d'un personnage qui caractérisait la fin d'*Alice*. La sainteté comme la perfection artistique projettent les individus dans une autre dimension, où ils ne sont plus des personnages. Comme Zelig guéri, Ray au sommet de son art ne présente pas plus d'intérêt, en termes filmiques s'entend, que David Shayne renonçant à être un artiste pour rentrer dans le rang de la petite bourgeoisie de province ou Lee incapable de s'astreindre à l'ascèse de l'écriture et condamné à un rôle de figurant dans le microcosme des branchés new-yorkais.

¹¹⁰ Les deux derniers plans reprennent le dispositif habituel des « experts » face à la caméra, en plan rapproché poitrine contre un fond rouge, témoignant de leur savoir – et de leur ignorance.

Au terme de ce cheminement en compagnie de quelques héros que le réalisateur n'incarne pas en tant qu'acteur, nous les voyons sortir sans gloire de films que pourtant nous percevions au début comme de parfaits supports pour leur ego surdimensionné. Que l'on ne s'y méprenne pas, Woody Allen n'est pas un cinéaste de « la mort du personnage » et demeure un réalisateur fort classique appuyant ses oeuvres sur des protagonistes qui chez lui restent centraux. Il nous semble cependant qu'au fil des récits ils perdent de la substance et que se creuse la distance qui nous en sépare, nous forçant au détachement plus qu'à l'identification. D'où, peut-être, la désaffection d'une partie du public attendant d'un protagoniste qu'il ait plus de chair pour pouvoir mieux y croire, et ne pouvant se résoudre à sauter le pas de l'adhésion à des créatures postmodernes qui captivent justement parce que leur nature fictionnelle est revendiquée. Le processus d'épuisement perçu chez les personnages alléniés au fil des films se retrouve, et s'accroît même chez les personnages qu'Allen n'incarne pas. Ainsi se dessine le parcours du spectateur qui continue à suivre les évolutions des ombres que lui montre leur démiurge, dans les vanités filmiques qu'il s'obstine à donner à voir, tant et si bien que l'on se demande s'il s'agit encore d'y croire, ou s'il ne faut pas passer à un autre mode de réception :

« ...comme si, de l'enfant grave agitant ses marionnettes,
Woody Allen n'avait gardé que les marionnettes. »¹¹¹

¹¹¹ Vincent Amiel, « Woody Allen et les pièges de la scène », *Positif*, février 1995, p. 25.

TROISIEME PARTIE

COTE FILM, COTE SALLE

« ... fantaisie, beauté, profondeur, vérité naissent du jeu serré toujours recommencé entre auteur, acteur, metteur en scène, spectateur, et ce qui s'échange là s'appelle aussi la vie. »¹

¹ Bernard DORT, *Le jeu du théâtre : Le spectateur en dialogue*, P.O.L. (Paris, 1995), quatrième de couverture.

CHAPITRE SEPT

Une question d'autorité

Au chapitre précédent, nous avons rencontré trois protagonistes dont l'activité relevait des arts de la représentation. Nous avons vu ces personnages, comme bien d'autres au fil de la filmographie, tirer leur révérence en fin de film, laissant le champ libre à autre chose que « du film », comme pour que s'instaure un nouveau rapport entre le film et ceux qui l'ont regardé. Il est temps désormais de nous tourner vers ces derniers, et de passer de l'autre côté, du film à la salle, à l'instar de Woody Allen qui régulièrement dirige la caméra dans cette direction pour nous offrir en miroir des images de spectateurs. Sans chercher à être exhaustifs, ce qui nous condamnerait au catalogue, nous nous proposons dans cette troisième et dernière partie d'étudier la manière qu'ont les films de Woody Allen de représenter le dispositif cinématographique ainsi que les relations qu'ils instaurent avec leur(s) spectateur(s).

Les chemins de l'étude de ce que l'on appelle quelque peu pompeusement la « relation spectatorielle » sont loin d'être tracés au cordeau, mais plusieurs pistes ont été ouvertes au fil des travaux théoriques sur le film. En ce qui concerne la réception des textes, l'Ecole de Constance a ouvert la voix, et la notion d'horizon d'attente, telle que Jauss² l'a définie, s'avère des plus opératoires. Toutefois, ce n'est pas la perspective que nous privilégions dans ce travail où nous préférons nous tenir au cœur du film plutôt qu'à celui de son public, ne visant pas des résultats de nature sociologique. C'est la raison pour laquelle nous n'aborderons guère non plus l'aspect psychologique et/ou cognitif de la réception, nous limitant à un travail d'analyse des films eux-mêmes et de ce qu'ils nous disent, ou du moins de ce que l'on peut y lire nous renseignant sur leur éventuelle réception. En d'autres termes, nous ne nous intéressons pas ici au public réel, analysable, mesurable, des films de Woody Allen, mais à leur(s) spectateur(s) et/ou spectatrice(s) tels qu'ils l'inscrivent eux-mêmes au cœur de leur chair filmique, au « *spectator in fabula* » (« *et imago* ») pour paraphraser Umberto Eco³. En ce domaine, les travaux de Christian Metz consacrés aux caractéristiques de l'énonciation au cinéma⁴ sont fondamentaux, dans la mesure où ils nous permettent de concevoir le spectateur comme instance destinataire du film inscrite dans le tissu même de celui-ci. Toutefois, il ne s'agit pas de confondre roman et film, lecteur et spectateur, la matière

² Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit.

⁴ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit.

d'un film n'étant pas de nature essentiellement linguistique. Il est extrêmement difficile, souligne Christian Metz, de trouver des indices d'énonciation sous la forme de déictiques ou de pronoms personnels dans les films, et l'analyste préfère aux termes « énonciateur » et « énonciataire », trop anthropomorphes, les notions de « source ou foyer de l'énonciation » et de cible ou « visée de l'énonciation ». Pour Metz, les signes de l'énonciation sont perceptibles dans les constructions réflexives que mettent en place les films lorsqu'ils nous parlent d'eux-mêmes, ou du cinéma, ou de la position du spectateur ; en d'autres termes, tout ce qui relève de la mise en abyme du dispositif cinématographique et filmique. Il nous apparaît que les films de Woody Allen constituent un matériau fort riche pour qui souhaite analyser une œuvre cinématographique sous l'angle de l'énonciation, les configurations énonciatives du type « poupées russes » ou « boîtes chinoises » s'y montrant particulièrement abondantes : on pense bien sûr à *The Purple Rose of Cairo* ou à *Play It Again Sam*, déjà évoqués dans ces pages, et sur lesquels nous reviendrons, mais cette tendance à la réflexivité est déjà parfaitement perceptible dans le tout premier opus du réalisateur.

All we need is somebody that'd be the director.

Après l'expérience frustrante de *What's New, Pussycat ?* et de *Casino Royale*, le réalisateur de *Take the Money and Run*, tout débutant qu'il soit derrière la caméra, se montre parfaitement conscient des tenants et aboutissants de la création filmique. Son premier opus va convoquer le cinéma comme dispositif et le film comme référence, par le biais de nombreuses allusions aux classiques hollywoodiens. Mensonge et sincérité, doute et croyance en constituent le tissu, comme le déclare très clairement, avant même le générique de début, le référent de liberté conditionnelle de Virgil Starkwell, le douteux héros :

“He was a trustworthy kind of person. I mean, you had to remember certain idiosyncrasies that he had...”

“Like what?”

“Well, err... like not always telling the truth. He didn't know how to tell the truth. Sometimes he exaggerated the truth. Sometimes he, err, you know, just plain lied. He does have a criminal record, yes, but that does not mean that the boy was all bad.”

D'entrée de jeu nous voici mis en garde et invités à réfléchir au rapport particulier à la vérité qu'entretient le personnage de Virgil. Les avatars de la narration en ce début de film renforcent notre vigilance, le commentaire *off* aux accents ronflants se trouvant régulièrement ridiculisé par les images qui lui sont juxtaposées. Un peu plus tard, c'est le protagoniste lui-même qui reprend le commentaire en voix *off* et prononce, dans un superbe moment d'ironie,

les mots : « là, je mens comme un arracheur de dents » (« *here I'm lying to my teeth* »), en commentaire à ses manœuvres de séduction de l'humble blanchisseuse qui deviendra son épouse. Cette pratique constante du contre-pied aboutit paradoxalement à créer une impression de sincérité puisque le monde que crée le film, en dépit de lieux de tournages parfaitement réalistes, ainsi que les personnages et les situations, relèvent clairement de la fantaisie et de l'absurde, mais surtout du mensonge s'avouant comme tel, donc sincère. Dès lors, le spectateur peut goûter la comédie depuis la position confortable d'une conscience avisée possédant toutes les clés de ce qui lui est donné à voir.

Les préoccupations du réalisateur débutant qui cherche ses marques sont lisibles dans l'aspect volontiers parodique du film qui joue avec les clichés du genre « socio-criminel » tel que la Warner l'illustra à son heure. On peut également trouver ici et là des allusions au travail cinématographique, comme cet échange entre des prisonniers en pleins préparatifs d'évasion. Comme on lui demande de voler des sous-vêtements de gardiens à la lingerie, Virgil s'étonne :

“I don't understand, if you've got the guards' uniforms, why do we need their underwear?”
 “We'd like to do this as realistically as possible.”
 “I'm known for my detailed working.”

Allen réalisateur n'hésite pas non plus à soigner le détail, en particulier la présentation visuelle de *Take the Money and Run*, tourné en extérieurs, abondant en scènes de rues ainsi qu'en documents « d'époque » censés authentifier personnages et situations, mais renforçant de fait leur parfaite absurdité.

Cette réflexion constante vis-à-vis de ce qui se trame au moment de la fabrication d'un film comme à celui de sa réception va culminer dans l'évocation du grand coup de Virgil Starkwell, qui permet une représentation très particulière du dispositif cinématographique⁵. On pourra aller jusqu'à se demander si la séquence ne constitue pas, chez ce jeune cinéaste, une prise de position et même un manifeste quant à la valeur et à la place du cinéma dans la culture contemporaine⁶. Vers la fin du film, après des années de rapines en solo, Virgil décide de faire les choses en grand et de recruter une équipe pour un « *stick-up* » dans une banque. Passage obligé du genre criminel, il filme les lieux du futur crime et réunit la bande pour une projection. On retrouve deux des principaux ressorts du comique allénien, l'incongruité (la caméra est habilement dissimulée dans une niche de pain que Virgil, d'une discrétion à tout

⁵ Voir tome II, annexe 3, pp. 12-13.

⁶ Si nous étions dans le générique de *Manhattan*, le narrateur nous aurait déjà coupés : trop pompeux !

épreuve, tient à la hauteur de ses yeux) et la littéralité, la scène menant l'idée comique jusqu'au bout. C'est ainsi que la projection commence par un carton très kitsch annonçant un documentaire sur la pêche à la truite, et débouche sur l'énoncé du plan génial de Virgil Starkwell qui choisit de déguiser le hold-up en tournage, engageant pour ce faire un réalisateur.

La longue séquence consacrée au hold-up commence par un plan fixe très court, en noir et blanc, évoquant un document ancien, de l'extérieur de la banque choisie (« *First, he selects an appropriate bank* », claironne le commentateur), qui, cela ne s'invente pas, affiche pour raison sociale, « UNION FIDELITY TRUST Co ». Il va donc bien être question de confiance et de fidélité, entre Virgil et ses complices, et au-delà, entre film et récepteurs, rapport que décale l'ironie de la mise en abyme filtrant le message entre instance énonciatrice et destinataire invité au spectacle d'un des gags les plus élaborés du film, à plus d'un titre « film dans le film ». Les plans suivants (« *Next, he cases the bank by cleverly concealing a camera in an unsuspected place* ») nous montrent les repérages des lieux du crime, soit la prise de vue évoquée plus haut⁷. Puis viennent les plans consacrés à la préparation du coup, qui consistent essentiellement en la projection des images tournées par Virgil, et qui commencent, parodie du genre oblige, par le défilé des trois malfrats que Virgil a recrutés. Au moment où chacun passe le seuil du lieu de rendez-vous, le plan se fige sur l'individu tandis que le commentateur énumère les faits qui lui sont reprochés sur un ton partagé entre admiration et répulsion. Or, qui sont ces hommes, sinon les futurs spectateurs des images tournées par Virgil ? Les assimiler à nous, spectateurs en salle, et se froisser du rapprochement avec ces figures patibulaires serait toutefois trop rapide. Puisqu'il s'agit d'une projection hautement privée, et même illicite, on peut davantage les rapprocher de ces spectateurs professionnels que sont les représentants de la production, voire les critiques, figures inquiétantes s'il en est pour un réalisateur débutant, annonçant les silhouettes qui démolissent le film dans le film au début de *Stardust Memories*. Fait étrange pour des malfrats, deux des associés arborent des lunettes d'intellectuels⁸, et l'on connaît l'importance attachée à cet objet dans la filmographie d'Allen, en particulier dans ce film fondateur qui commence par une série d'épisodes s'achevant tous par le bris des lunettes de Virgil à différents âges de la vie. Ils se distinguent également de nous dans la mesure où les images

⁷ Au delà de l'effet comique, le choix de la miche de pain comme cache ferait-il allusion au film, pain quotidien de l'auteur qui se revendique artisan en plein travail alimentaire ?

⁸ Le physique de l'un rappelant de très loin Jean-Luc Godard, et celui de l'autre, de tout aussi loin, Pier Paolo Pasolini, certains plans tiennent plus de la causerie entre professionnels du cinéma que de la préparation de hold-up. A croire que peu de choses séparent les deux activités...

filmées par Virgil ne nous seront jamais montrées. Il est vrai que contrairement à ces spectateurs au statut équivoque, nous avons assisté au tournage, ce qui d'ailleurs nous dote nous aussi d'ambiguïté, puisque la convention filmique comme la « convention criminelle » devraient nous en exclure : tourner un film, ourdir un « coup », deux activités secrètes par essence.

VIRGIL (*off*) What you are about to see is a film of the Union Fidelity Trust Bank. We're gonna see it just once, and to destroy the evidence we gonna eat the film. It'll be buffet style, you just help yourself and take place, here's some potato salad⁹ out there and my wife made coffee. This film could save your life.

(...)

VIRGIL'S WIFE He had the gang over for meetings and I prepared trays of pretzels and bullets... I had to, he's my husband.

(*CUT*)

VIRGIL We got the film camera, we got light, we got a truck; and the idea is we pull up in front of the bank and we look like we're making a movie. We play the actors. All we need is somebody that'd be the director.

MAN I've got the perfect guy, an ex con I did some time with, by the name of Fritz.

(*CUT*)

FRITZ I will be the director. I was once a film director, I mean years ago, before movie and sound.

(*CUT*)

FRITZ I worked with John Guilbert, Rudolf Valentino, Ruth and Garek...

(*CUT*)

VIRGIL Ruth and Garek were baseball players.

(*CUT*)

FRITZ I was also bat boy for the Yankees. Fools in Hollywood...

(*CUT*)

FRITZ ... they did not recognize my genius. Now I shall wear the uniform of director...

(*CUT*)

FRITZ ... and you will be my actor. You, you will enter the bank and say: "Up with the hands this is a stick-up," thereby announcing our theme...

(*CUT*)

FRITZ ... man's greed. Now say it, that we hear the line.

(*CUT*)

VIRGIL Up with the hands, this is a stick-up.

FRITZ No, no, more feeling. Again now.

VIRGIL But, Fritz, this is a bank robbery, not a movie.

(*CUT*)

FRITZ Oh, oh, yes, yes...

⁹ La métaphore alimentaire, riche en éléments comiques, mais aussi toujours un peu effrayante, est une constante chez Allen : pas de film qui ne contienne une ou plusieurs scènes de consommation d'aliments. Quant au leitmotiv de ce véritable fond de commerce des *delicatessen* que constitue la salade de pommes de terre, on pourrait y consacrer une thèse, mais pour l'instant, nous nous contenterons de souligner un rapport particulier à la nourriture dont la consommation nous paraît représenter, entre autres, l'absorption du film par le spectateur. On remarque d'ailleurs que ces nourritures sont proposées selon le mode du buffet, les convives se servant eux-mêmes. Faut-il y voir la métaphore du spectateur prélevant sa part dans le film selon son envie ? Cependant, tout le film devra être consommé, et ce qui est proposé pour faire passer l'indigeste substance n'est pas franchement léger. Le consommateur n'a qu'une illusion de choix, et tout cela risque fort de lui rester sur l'estomac. Reste qu'il lui appartient d'apprécier plus ou moins le film, de l'assimiler ou de le rejeter, tout ou en partie : la liberté du spectateur, même ambiguë, est indéniable.

(CUT)

FRITZ Forgive me, I will be fine when the time comes. Thank you all. Everybody, take five.

Le premier plan de cette partie de séquence s'avère très complexe visuellement, la caméra opérant un mouvement tournant pour décrire, sous des angles différents, les criminels et spectateurs à qui Virgil, commentateur et commanditaire, s'apprête à projeter le document annoncé comme vital, sous les espèces duquel il ira jusqu'à les inviter à communier. L'ironie allénienne fonctionne à plein pour nous offrir une vision ambiguë du film en train de se faire, conjuguant dérision et plaisir du jeu des références multiples. Au-delà des éléments comiques convenus (la parodie des documentaires assommants, le faux accent allemand de Fritz, Eric von Stroheim de pacotille¹⁰), le spectateur peut se sentir partagé entre l'amusement qu'il éprouve à saisir les allusions et le trouble de se voir mis au même rang que les complices d'un mauvais coup. Il ne s'agit certes pas d'un sentiment de malaise, mais d'une légère gêne que vient renforcer la succession très rapide des plans dans la scène se déroulant dans la chambre de Fritz, l'affreuse banalité du décor ajoutant aux doutes de l'observateur qui peine un peu à assigner ce qu'il voit à un genre particulier. Voilà comment le film s'énonce en tant que tel, les choix de composition de l'image et de montage et leur articulation avec le dialogue constituant autant de moyens énonciatifs. La conversation avec Fritz provoque jusqu'au vertige, dans le plaisir que la scène prend à souligner l'artificialité du dispositif, où un acteur très secondaire fait la leçon au réalisateur lui-même devenu « son » acteur... Et le spectateur de s'amuser de ces poupées russes avec lesquelles un cinéaste débutant joue déjà si bien. Ce qui frappe cependant ici, c'est l'insistance sur l'aspect dérisoire de l'acte de création filmique réduit aux enchâssements subtils d'une mécanique bien huilée. Des années plus tard, Woody Allen n'aura de cesse d'ironiser sur la fonction sacrée de l'art qui sauverait l'humanité, et ces premières armes annoncent les œuvres de la maturité dont nous avons souligné la nature de « vanités ». Surtout lorsque l'on voit sur quel échec débouche cette soigneuse préparation : la scène du hold-up, si elle commence avec toute l'emphase dont le commentateur *off* sait faire preuve (« *June 16, 9 a.m., the days of rehearsing are over.* »), avec un Fritz en grand uniforme de réalisateur, culottes de cheval, cravache et casquette, va dégénérer jusqu'à la déroute totale. Le parallèle entre tournage « à l'ancienne » et hold-up ne sera cependant mis en œuvre que dans les premiers plans de préparatifs, muets et en extérieurs¹¹, pour être abandonné à l'intérieur de la banque. La concurrence d'un autre gang débarquant

¹⁰ La référence au film *Greed* est explicite (Erich von Stroheim, *Greed*, Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1924).

¹¹ Un trait de plus faisant référence aux débuts du cinéma.

simultanément pour doubler, dans tous les sens du terme, le projet de Virgil, va donner l'occasion d'un nouveau gag assimilant l'action criminelle à un autre type de spectacle, soit un jeu télévisuel dans lequel les spectateurs (ici, les employés de la banque) sont appelés à voter par acclamation pour l'une ou l'autre équipe à l'instigation de l'animateur (ici, Virgil lui-même) : faut-il y voir une allusion à la télévision terrassant le cinéma dans le cœur du public ? On peut aussi interpréter cette irruption d'un autre gang comme une allusion à la « seconde équipe » chargée de tourner les scènes secondaires des longs métrages un tant soit peu ambitieux – en matière de budget s'entend. Le réalisateur débutant qu'était Allen n'en disposait sans doute pas, et le souligne malicieusement. Toujours est-il que l'équipe de Virgil échoue lamentablement à soulever l'enthousiasme de l'assistance, autre trait d'ironie qui veut que la seconde équipe fasse jeu égal avec la première. C'est à Fritz qu'il revient de faire rebondir l'action d'une séquence ralentie en faisant irruption sur la scène pour rappeler les « acteurs » à l'ordre d'un « vrai » hold-up... de cinéma : « *You call this a bank robbery ? I said « action ! » five minutes ago !* ». Il s'avance ensuite vers le chef de l'autre gang qui, vainqueur aux applaudissements, s'emparait déjà du butin, pour lui reprocher la mauvaise qualité de son jeu et jeter le sac à terre, permettant à Virgil de reprendre la main en s'emparant du sac. S'ensuit une mêlée générale qui se mue en débandade dès qu'entre en scène un « messenger » annonçant l'arrivée de la police. On le voit, c'est bien Fritz, le personnage qui manquait à Virgil pour parfaire son plan, qui paradoxalement sauve ce qui peut l'être en permettant à la comédie de prendre une tournure nouvelle, passant d'une parodie de jeu télévisé trop figée pour être vraiment drôle à un burlesque plus enlevé. Le dernier plan de la séquence qui le fait fermer la marche de la retraite générale en brandissant sa cravache et en hurlant des imprécations incompréhensibles nous laisse même le loisir d'imaginer une poursuite dans la plus pure tradition des studios Keystone.

La séquence du hold-up offre un bon échantillon des qualités comme des faiblesses de *Take the Money and Run*, film d'un débutant surdoué multipliant et juxtaposant des gags de nature très variée où la comédie s'avère la plupart du temps très efficace, d'où le grand succès d'un film encore apprécié des spectateurs de la génération nouvelle en dépit de l'impression de platitude qu'il dégage parfois. Film bien souvent hilarant, mais au comique trop explicite, semblant attendre la maturité de l'auteur pour gagner en ambiguïté, *Take the Money and Run* se présente comme une œuvre décousue et disparate. Le film échoue en particulier lorsqu'il entreprend de transformer en gags visuels les incongruités que les textes de Woody Allen l'humoriste ne font qu'évoquer verbalement, à l'image de ces forçats enchaînés formant comme autant de breloques sur un bracelet et suivant Virgil partout dans sa cavale. Les gags

s'enchaînent et amusent, mais peinent parfois à « faire film », Woody Allen reconnaissant volontiers ce qu'il doit aux monteurs de ce premier opus. Cependant, pour secondaire qu'il soit, le personnage de Fritz constitue non seulement un des éléments liants de la « petite cuisine » du film, mais également une clé essentielle en ce qu'il allie le dérisoire et le nécessaire. Qui pourrait croire que le choix d'une parodie de réalisateur soit le fruit du hasard dans ce film déterminant de la carrière de Woody Allen ? N'oublions pas que sa participation est présentée comme absolument nécessaire au grand coup qu'ourdit le personnage Virgil Starkwell. Dans notre perspective de perception par le spectateur des différents éléments constitutifs des films de Woody Allen, apparaissent ici certaines modalités particulières à la réception de ces derniers, et tout spécialement la tension entre l'hommage au cinéma et l'ironie la plus décapante.

S'agissant du tout premier film d'Allen en tant que réalisateur, on ne peut faire autrement que d'envisager *Take the Money and Run* comme une sorte de déclaration d'*intention de l'auteur*, termes que nous utilisons en toute connaissance de la méfiance qu'ils inspirent chez les théoriciens de la littérature comme du film. Sans récuser la nécessaire ascèse des critiques du texte qui lui redonnèrent toute sa place en l'établissant comme seul objet d'analyse possible, et non plus comme trace des « intentions de l'auteur »¹², nous suivrons ici les voies ouvertes par François Jost développant la notion d'« auteur construit », soit l'idée que le spectateur « se fait de l'auteur (...), de la place et du rôle qu'il lui attribue »¹³. En d'autres termes, nous voyons ce film en particulier comme celui dans lequel le spectateur a pu commencer à construire la figure de l'auteur ou réalisateur « Woody Allen » comme source de ce que François Jost désigne sous le terme de *responsabilité narrative*. Si Christian Metz dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* choisit de se situer « hors [du] champ de la communication », « dans un système du film-énonciateur où ni l'auteur ni le spectateur n'ont de véritables rôles »¹⁴, Jost rejette « la théorie du spectateur-machine (à l'instar de l'animal-machine de Descartes), où la seule activité du regard est le décodage d'un codage préexistant »¹⁵. « On ne va pas voir le cinéaste, on va voir le film »¹⁶ : formule lapidaire et justifiée, nous l'avons dit, par les besoins de cette ascèse qui replace le texte

¹² « Gardons-nous d'aller chercher hors du texte quelque énonciateur ou narrateur, responsable de la production du texte. Laissons surtout de côté la notion d'auteur qui ne concerne pas directement la narratologie. Je peux dire : Alfred Hitchcock a réalisé *Rebecca* (pour être précis, il faudrait citer l'ensemble de ses collaborateurs), mais ce n'est certainement pas Hitchcock qui « énonce » le récit lorsque je le vois au cinéma, c'est le film lui-même qui « s'énonce ». » VANOYE, 1992, p. 32.

¹³ François Jost, *Le temps d'un regard*, Didier (Paris, 1998), pp. 48-9.

¹⁴ *Ibid*, p. 107.

¹⁵ *Ibid*, p. 108.

¹⁶ METZ, 1991, p. 26.

filmique dans une perspective d'analyse non biaisée par une subjectivité, voire un personnalisme de plus ou moins bon aloi, mais qui, dans le cas qui nous intéresse, nie les intuitions populaires à l'origine de formules telles que « aller voir un Woody Allen », « je n'ai pas aimé le dernier Woody Allen », ou « c'est le Woody Allen qui se passe à Londres ». Au moins dans les premiers films, c'est bel et bien le comique Woody Allen, connu comme auteur et interprète de ses propres sketches, ainsi que comme acteur et à un moindre degré, scénariste, que les spectateurs « vont voir » au cinéma dans les années soixante-dix. Quant à nous, spectateurs de ce début du vingt-et-unième siècle, nous dotons ses films d'une instance originelle perçue à travers le prisme de notre réception de l'oeuvre ultérieure. Si nous nous efforçons de mettre de côté cette connaissance pour retrouver le regard du spectateur d'il y a plus de trente ans, nous constatons que le cinéaste met sa fonction d'auteur à distance en donnant la vedette à son personnage tel que nous l'avons étudié dans les chapitres précédents. Sa stratégie consiste également à offrir une image extrêmement ironique du rôle du réalisateur d'une part sous le masque parodique de Fritz et d'autre part sous la défroque du petit gangster minable montant un mauvais coup fumant comme on monte et on montre un film, se plaçant d'emblée sous le signe de l'ironie la plus féroce, soit la dérision.

Quant à ce réalisateur repris de justice qui avait sa place aussi bien dans les studios qu'au sein d'une prestigieuse équipe de baseball, comment ne pas y voir un précurseur de Zelig ? Au-delà du truisme qui consiste à dire que les premières oeuvres contiennent en germe toutes les autres, il nous a semblé que notre étude ne pourrait que s'enrichir d'une analyse des moyens déployés par Allen pour amener le spectateur à construire une image d'auteur originale au fil des premières étapes de la filmographie. Nous nous demanderons également, de *Bananas* à *Zelig*, dans quelle mesure elle se confond avec le personnage que nous avons analysé précédemment.

Take the Money and Run nous est apparu bâti sur le principe d'une succession de ruptures entre des gags juxtaposés, le lien entre les breloques du bracelet étant constitué par la construction du personnage allénien matriciel par le biais de la biographie parodique. Autre rupture, le hiatus dont il témoigne entre un comique populaire et la mise en place de procédés narratifs et filmiques sophistiqués. De ce hiatus naissent les différences d'appréhension du cinéaste Woody Allen, généralement perçu comme intellectuel quand lui-même ne fait rien pour dissimuler les racines profondément populaires de son comique, que son second degré ontologique aliène cependant de ce substrat, comme le reflète bien la critique que Stanley Kaufmann fait de *Bananas*, contemporaine de la sortie du film :

The trouble with Woody Allen's films—which he writes, directs, and stars in—is quite simple. He is a very funny writer and (on TV) a fairly funny stand-up comic. As a teacher and actor, his talent is absolutely zero. (...)

His directing is worse. He makes this clear in the first sequence where he wrecks a comic assassination; the shooting is too real for comedy. Incessantly he photographs from odd angles—once even through the corner of his eyeglasses—instead of relaxing, not worrying about proving he's intellectual, and just telling a story. On the rocks of his acting and direction *Bananas* splits.¹⁷

Le jeu de mots final de S. Kaufmann nous paraît à la réflexion moins savoureux que sa description de la réalisation de la première séquence, soit le « sabotage d'un assassinat comique », encore que traduire « wreck » par le seul « sabotage » ne soit pas très satisfaisant, surtout lorsque l'on pense à l'abondant usage du mot que Woody Allen fera par la suite¹⁸. La notion même d'*assassinat comique* repose sur un second degré dont la sophistication interdit la simplicité détendue que Kaufmann appelle de ses vœux. Au-delà, les effets de mise en scène qu'il reproche au début du film ne sont-ils pas autant de marques de la présence d'une instance qui nous montre les images de cette histoire en particulier, assignant une origine à la narration, dotant le film d'une autorité narrative que le spectateur rattache intuitivement à cet « auteur » à qui il se plaît à attribuer ce qu'il regarde ? Réservant le terme d'« énonciateur » aux analyses narratologiques s'en tenant au seul film comme objet d'analyse, nous adoptons une perspective plus classique qui nous fait percevoir les choix de réalisation comme autant de signes de cette autorité, entité abstraite que construit le spectateur. Ici, la direction d'acteurs, les décors, la bande-son, le cadrage ou le montage, ainsi que tous les autres éléments « fabriquant » le film, ne sont pas étudiés comme autant de marques de l'énonciation, mais comme des choix narratifs, inconsciemment ou consciemment perçus comme tels par les spectateurs. Pour en revenir à l'exemple de la première scène de *Bananas*, un plan montre l'assassinat à travers le coin d'un verre de lunettes que Kaufmann s'empresse d'analyser comme celles de « Woody Allen » lui-même. Pourtant, le dispositif de mise en scène de cette séquence inaugurale ne peut que conduire le spectateur à attribuer le point de vue à une autre instance que « l'auteur ». Tout est fait pour attribuer ces images à « *World Wide of Sports* », une parodie d'émission sportive suffisamment proche de son modèle pour confier l'autorité du commentaire à des journalistes de télévision bien connus du public américain contemporain du film, dont le très digne et délicieusement pontifiant Howard Cosell. Le spectateur devrait donc considérer la ou les caméras de cette émission

¹⁷ CURRY, p. 23.

¹⁸ Combien de personnages alléniens ne se verront-ils pas réduits à l'état d' « épaves » par leurs nerfs (« *nervous wrecks* »), parfois même par la faute d'Œdipe (*Oedipus Wrecks*) ?

comme la source des images de « l'assassinat comique », et non pas la photographie du réalisateur Allen. On voit par ailleurs que l'approximation règne dans la perception et le souvenir de ces images par S. Kaufman puisque, aidés il est vrai par les possibilités qu'offrent magnéscope et lecteur de DVD aux spectateurs des années 2000, nous ne trouvons dans la succession de plans très courts décrivant l'assassinat aucune image filmée à travers les lunettes d'Allen, mais deux vues au moyen des grosses lunettes ridicules du fantoche assassiné. Dès lors, l'un des principaux arguments critiques de Kaufman se voit disqualifié : « *the shooting is too real for comedy* ». Comment une succession de plans en comprenant certains vus à travers les lunettes de la victime pourrait-elle aboutir à un excès de réalisme nuisible au comique de l'ensemble? Il nous semble que le moins averti des spectateurs ne peut recevoir ces images autrement que comme participant d'une représentation déformée, en d'autres termes parodique, donc comique, d'assassinat politique. Le silence de la bande-son auquel succèdent les clameurs et le chaos déclenché par les coups de feu, le montage très rapide d'une multitude de plans dans lesquels le point de vue est brisé par des angles de prise de vue extrêmes et une alternance de plans larges, moyens et très rapprochés¹⁹ du visage grimaçant de la victime ainsi que de l'arme du crime en insert témoignent d'une parodie soignée des films politiques contemporains, tels que pouvaient en réaliser Dino Risi ou Elio Petri dans les années soixante-dix²⁰. La mauvaise critique de S. Kaufmann a ceci de passionnant pour nous qu'elle éclaire précocement les aspects problématiques de la réception des comédies alléniennes. A posteriori, nous pourrions croire que les réactions négatives aux productions du cinéaste en tant que réalisateur comique datent d'*Interiors* et de *Stardust Memories*. Or, les reproches de sophistication inutile et même nuisible, voire les accusations de prétention, sont bien contemporains de ses tout débuts « derrière la caméra », c'est-à-dire de ses premiers pas d'auteur filmique, et ne cesseront guère de l'accompagner tout au long de sa carrière, avec pour exception, et encore, *Annie Hall* et *Manhattan*. Certes, trouver un réalisateur faisant l'unanimité relève de la gageure, mais il nous semble que dans le cas d'Allen, le débat entre les inconditionnels et les réfractaires est aussi animé et mouvant s'agissant de l'auteur que du personnage, et depuis le début. D'après Foster Hirsch, qui reprend le jugement de Richard Schickel sur *Take the Money and Run* (« *It asks only that we like Woody Allen* »²¹), pour aimer *Bananas*, il suffit d'aimer Woody Allen :

¹⁹ L'expérience du spectateur de 2007 lui fait reconnaître les très gros plans comme parodiques car il « sait » que Woody Allen est loin de les privilégier. Mais il n'en était sans doute pas de même pour le spectateur de 1971.

²⁰ On pense ici à *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*, stylisé au point d'être lui-même auto-parodique du style de Petri (Elio Petri, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Vera Films, 1970).

²¹ HIRSH, p. 61.

« ... and again his movie asks only that we like him »²². A ce point, toute la question est de savoir qui l'on « aime », du personnage ou de l'auteur, tant il est clair dès *Take the Money and Run* qu'une instance préside à l'animation du personnage. On se rappelle que Woody Allen ne pouvait plus se résoudre à se voir instrumentalisé dans des films d'autres que lui après *What's New, Pussycat ?* et *Casino Royale*, le générique de ce dernier omettant comme par hasard de mentionner son rôle comme scénariste.

Les reproches que Kaufmann fait à la mise en scène de la première séquence peuvent s'interpréter comme l'expression du malaise du spectateur désorienté par une telle sophistication quand il s'attend à passer un bon moment de détente devant un film comique. Et voilà qu'on lui propose des images dont le personnage qu'il est venu voir en priorité est absent et qui ne ressemblent guère à celles des films dans lesquels il l'a rencontré jusque là. Allen ne manque pas de rappeler ses maladroitures de débutant, et cependant se reconnaît un style personnel sensible dès ses premiers films :

My first two pictures were full of areas ruined by my inexperience. (...) But I don't think anyone else would have made them for all their flaws and immaturities. You can say they weren't factory-made films... they're not machine-made. I do have a certain kind of style, and it's my own.²³

Bananas témoigne de ce style, qui dérange Kaufmann : ce dernier avoue franchement regretter qu'Allen n'ait pas confié ses excellentes idées comiques à quelque bon professionnel de chez Disney. On aurait alors trousseé un bon petit divertissement au lieu de ce témoignage des efforts parfois trop perceptibles d'un comique original tâchant précisément de traduire son originalité en film. Dès *Bananas*, le personnage se montre adoptant les attitudes d'un metteur en scène, passant de l'exécutant au manipulateur. Sa fonction dans le premier type de rôle est soulignée à gros traits dans les scènes du début, copies de Chaplin, où l'on voit Fielding aux prises avec une machinerie permettant aux cadres de faire de l'exercice tout en vaquant à leurs occupations professionnelles, rappel (trop) évident de la machine à nourrir l'ouvrier de *Modern Times*²⁴. Furtif, honteux et cependant libidineux à souhait, Fielding masque les revues cochonnes sous les *news magazines* bien-pensants et les revues pour intellectuels, et ne prend l'initiative de défendre une vieille dame agressée qu'une fois assuré que son « héroïsme » ne l'exposera pas aux mauvais coups. Pourtant, les circonstances vont le faire passer à l'action et le faire accéder au statut héroïque, quoique toujours équivoque, d'abord pour séduire une

²² *Ibid.*, p. 62.

²³ Interview de 1972 citée dans HIRSH, p. 65.

²⁴ Charles Chaplin, *Modern Times*, Charles Chaplin Productions, 1936.

belle militante, puis par dépit amoureux. Les premiers films de Woody Allen abondent en situation de « héros malgré lui », c'est même le principal ressort de l'intrigue de la plupart d'entre eux, de *Bananas* à *Love and Death* en passant par *Sleeper*. Certes, c'est bien dans le « caractère » du *schlemiehl* que d'accéder au statut de vainqueur en dépit d'une absence totale des qualités normalement requises, et l'on reste ici du côté du personnage. Cependant, il est intéressant de constater qu'une fois dans l'action, le héros allénien transfiguré se retrouve à chaque fois chargé d'ourdir un complot, la conspiration appelant la mise en scène comme le faisait déjà le hold-up de *Take the Money and Run*.

Dans *Bananas*, « Woody guérillero » montre plus d'appétence à la direction qu'à l'action. Responsable de l'approvisionnement du campement, il va transformer de simples courses en entreprise pharaonique mobilisant des dizaines de serveurs et autant de brouettes remplies de *coleslaw*, gag quelque peu longuet et laborieux qu'il va cependant orchestrer avec beaucoup d'autorité. Un peu plus tard, chargé de l'enlèvement de l'ambassadeur de Grande-Bretagne, sa maladresse de *schlemiehl* lui fait injecter l'anesthésique non seulement à la victime, mais également à ses comparses. Et comme la police passe, il se voit dans l'obligation de les dresser debout contre une voiture et de les faire bouger comme autant de marionnettes, dans une scène muette qui rappelle la scène du café de *A Dog's Life*, lorsque Charlot substitue ses bras à ceux d'un personnage assommé²⁵. Parler d'un personnage transcendé serait exagéré, mais le constat s'impose de son passage de la passivité à l'autorité : Fielding Mellish ne devient-il pas Président du San Marcos, nouvelle annoncée à la télévision en même temps que les premiers pas de l'homme sur la lune ? Et c'est paré de cette nouvelle dignité, ainsi que d'une épouvantable fausse barbe rousse, qu'il va enfin totalement conquérir Nancy, qui avait rompu pour la raison qu'il « manquait quelque chose » (« *something's missing* ») dans leur relation. Est-ce à dire que le personnage ne peut s'accomplir que si on l'assimile au « directeur », au sens anglais de *director* ? La scène du procès, dans laquelle Woody Allen joue les deux rôles de l'accusé et du procureur qui l'interroge, peut dès lors se lire comme une mise en abyme du travail du cinéaste²⁶ peinant à accoucher d'une créature hybride fusionnant la *persona* et « l'auteur construit ». Comme l'accusé le dit lui-même : « *You might say I have two nationalities.* » Cette scène que Kaufmann juge très maladroite se prolonge effectivement au-delà du comique, et fait tourner court le procès (« *Since you cannot resist disrupting this court...* ») en réduisant par l'absurde la logique de la justice, antinomique de l'ironie constitutive du cinéma allénien : « *Yes, it's true, I lied!* » Le tribunal

²⁵ Charles Chaplin, *A Dog's Life*, First National Pictures, 1918.

²⁶ Le tout dans le cadre d'une parodie des films de prétoire, genre dont Hollywood est particulièrement friand.

nous renvoie en miroir nos attentes et attitudes de spectateur, du juge, aussi excédé par les gesticulations de Mellish que le sera le critique Kaufman (« *That's enough!* »), à la brochette de membres du jury s'ennuyant au point de faire circuler un joint. Le dernier rebondissement de la scène voit le juge faire ligoter et bâillonner Fielding. A partir de là, « Woody Allen », se privant volontairement de ce verbe ravageur qui a fait son succès, tente le pari de convaincre par la farce, l'auteur s'affirmant jusqu'à risquer sa créature dans des territoires comiques qu'on lui pense étrangers. A en croire Kaufman, l'essai est loin d'être transformé. Pourtant il nous semble que les voies que le cinéaste ouvre ici sont bien celles qui le mèneront au « triomphe » dans *Annie Hall*.

A première vue, l'entité qui se présente aux spectateurs dans l'incipit de *Annie Hall* et Fielding Mellish menant un interrogatoire alors qu'il est bâillonné n'ont rien de commun, sinon d'être joués par le même acteur qui se trouve être aussi le scénariste et le réalisateur des deux films. On le voit cependant, malgré son handicap, faire craquer un témoin qui l'accuse de parler à sa place (« *Don't put your words into my mouth!* »), et poser clairement la question du contrôle des personnages, et du film tout entier, de leur appartenance, et de la nature de ce qui les construit : le scénariste, le réalisateur et son équipe, les acteurs, le spectateur? Pour nous, cette scène prélude au premier plan de *Annie Hall* qui, comme nous l'avons dit, constitue l'avènement de l'entité que Woody Allen a cherché à bâtir dès ses débuts comme réalisateur, cristallisant la fusion des trois entités *persona/acteur/auteur*²⁷. *Bananas*, *Sleeper*, *Love and Death* : trois films nous y conduisent, offrant des histoires de complots et de lutte pour le pouvoir intimement liées à l'idée de conquête amoureuse, mais aussi, comme nous allons le voir, des histoires de métamorphose.

« *An Unequivocal Transition* »²⁸

Miles Monroe, protagoniste de *Sleeper*, suit, de la décongélation au complot contre le détenteur de l'autorité suprême du monde futuriste dans lequel il se trouve projeté, une trajectoire comparable à celle de Fielding Mellish. Dans la première séquence, les « scientifiques » qui le font clandestinement sortir de son hibernation ont pour projet de se servir de lui comme instrument dans leur lutte contre le dictateur. Miles va donc se voir instrumentalisé et robotisé dans une grande première moitié de film. Toutefois, dès le début, on le surnomme « l'émergent », et comme nous l'avons fait précédemment, on peut lire la scène de réanimation comme l'établissement d'un nouvel avatar du personnage allénien au

²⁷ Avec, dans l'ombre, la personne Allen, ou du moins l'image publique de l'individu.

²⁸ Douglas Brode, *Woody Allen, His Films and Career*, Columbus Books, London, 1985, p. 134.

moyen d'un jeu subtil maniant reconnaissance et surprise. Au-delà, on peut y voir la suggestion d'une entité créant et faisant agir la créature, et jouant avec les codes cinématographiques pour s'affirmer en tant qu'auteur. La séquence de la décongélation est longue, voire laborieuse. Le film s'ouvre sur des images dépouillées dans la tradition des films futuristes des années cinquante et soixante convoqués pour faire la démonstration des talents de parodiste du « grand imagier »²⁹. Les plans qu'il nous montre reprennent au bond le dernier sketch de *Everything You Always Wanted To Know About Sex*, qui utilisait les codes et conventions des films de science-fiction pour rendre compte d'un rendez-vous (très) galant. L'apparition graduelle du personnage est retardée par la volontairement exaspérante lenteur de l'action obéissant aux lois du genre qui veulent que l'on établisse un monde d'anticipation grâce à une série d'images crépusculaires mettant en scène bâtiments, véhicules et autres laboratoires du futur, et que la caution scientifique soit apportée par des procédures incompréhensibles. Elle rappelle les classiques de l'horreur et de la science-fiction comme *Frankenstein*³⁰, ainsi que la révélation, débarrassé des serviettes chaudes du coiffeur, du visage de cet autre monstre délicieux de l'âge d'or de Hollywood que représente le Scarface de Howard Hawks. Le glissement progressif du désir du spectateur de revoir « Woody » dans une nouvelle incarnation est construit selon une dialectique qui oppose l'immédiateté de la reconnaissance au suspense de la découverte soigneusement orchestré par la volonté de l'instance narratrice. Cette dernière se voit relayée par les doctes silhouettes en blouse blanche qui à la fois animent la créature et nous fournissent tous les renseignements nécessaires pour « caractériser », au sens anglophone du terme, cet avatar particulier du personnage Allen. Les premiers plans de cette réanimation ambiguë vont jusqu'à jouer, très brièvement, avec une possible identification du spectateur à la créature au moyen de quelques fractions de seconde filmées en caméra subjective : un instant nous voyons avec ses yeux les réanimateurs penchés sur elle. Puis Allen va beaucoup plus loin et n'hésite pas à malmener son incarnation, dans quelques plans troublants où le spectateur au bord du malaise voit le personnage hébété et bavant esquiver quelques pas entre deux robustes gaillards l'aidant à « émerger », pour citer ses réanimateurs. A ce moment s'affirme la volonté de montrer le personnage tel une marionnette manipulée et dénuée d'autonomie. L'émergence hors du cocon n'est que métamorphose partielle, la nymphe est pour l'instant vouée à la robotisation, et le signe de cet inachèvement, c'est le recours à un type de comédie qui n'est pas, loin s'en faut, le domaine

²⁹ Appellation désignant chez A. Laffay, avec celle de « maître des cérémonies », l'instance narratrice fondamentale à l'origine de la production du récit (Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Masson (Paris, 1964).

³⁰ James Whale, *Frankenstein*, Universal, 1931.

de prédilection de Woody Allen. D'où notre malaise à le voir se priver du verbe acerbe qui constitue sa meilleure arme, et livrer son corps et son visage aux outrages de la farce. A regarder ses images, ce n'est plus de Chaplin ou de Keaton, qui l'un et l'autre se caractérisent par leur infatigable activité, qu'on le rapproche, mais plutôt de Harry Langdon, en dépit de la différence de corpulence. Gerald Mast dans *The Comic Mind*³¹ évoque ce comique historique qui excellait dans l'hébétude, jouant souvent les gros bébés dans leurs langes. Ici la comédie, qui joue sur le sentiment de malaise que peut éprouver le spectateur quand il voit un adulte affublé de la sorte, fait de la passivité une arme aussi ravageuse que le verbe, nous renvoyant à nos terreurs les plus enfouies, la dépendance, le gâtisme. Woody Allen se frotte à différents registres comiques et fait passer son personnage par un stade rappelant beaucoup plus Harpo que Groucho Marx, bloquant ainsi l'assimilation auteur/acteur/*persona* que nous nous empressons d'établir quand la comédie a pour moyen principal le verbe. *Take the Money and Run* et, à un moindre degré, *Bananas*, se présentent largement comme une succession de gags et de bons mots (des *one-liners* de *stand-up comedian*) mis en images. Rappelons qu'en français, on peut traduire *one-liner* par mot d'auteur. Dès lors qu'il prive de mots sa créature, l'auteur comme instance construite par le spectateur sort du champ de la représentation, et ce personnage de héros de farce « à l'ancienne » (en contradiction, d'ailleurs, avec le contexte futuriste) aura une carrière critique paradoxale. Très bien accueilli à sa sortie par les critiques américains, bien perçu en tant que transition du *comedian* vers le vrai comique de cinéma comme le rappelle Douglas Brode³², le film paraît aujourd'hui oublié et la tentative d'hommage aux grands comiques de Hollywood n'est plus guère saluée comme une réussite. Pour être bien reçu par le spectateur, il semble que le personnage attendu doive a posteriori intégrer la dimension d'auteur original. Les pitreries visuelles de *Sleeper*, pourtant plutôt réussies si on les regarde sans a priori, « passent » mal car on ne les crédite pas, ou plus, de l'estampille « Woody Allen ». Pourtant, il s'en faut de peu, et sans doute est-ce là un effet du passage du temps et de la comparaison avec des films postérieurs, car le combat du petit homme robotisé contre une échelle trop courte, un pudding envahissant, un costume baudruche ou des légumes géants est bien dans la ligne du *schlemiehl* en butte à l'adversité d'un univers absurde. Mais sans le recours au verbe, le risque d'anéantissement est trop grand. Pour advenir, pour que le spectateur le reconnaisse comme un authentique « auteur », Woody

³¹ Gerald Mast, *The Comic Mind, Comedy and the Movies*, The University of Chicago Press (Chicago, 1979).

³² « With *Sleeper*, Allen proved himself a true comic *auteur* rather than just a comic entertainer working a bit awkwardly in the film medium. Vincent Canby noted in his *New York Times* review that *Sleeper* was 'not only his most ambitious but also his best,' and as a result 'the stand-up comedian has at last made an unequivocal transition to the screen.' », BRODE, p. 138.

Allen doit achever sa métamorphose filmique et sortir de l'indispensable cocon de l'hommage aux grands classiques du comique américain. Il a recours pour ce faire à la métaphore du complot, comme nous venons de le voir. Dans le même but, il emprunte la voie de la mise en abyme du dispositif filmique, dès *Take the Money and Run* avec un comparse dans le rôle de l'auteur, puis en assumant lui-même ce rôle dans certains sketches de *Everything You Always Wanted to Know About Sex*³³ ainsi que celui du metteur en scène dans *Bananas*. *Sleeper* travaille également dans ce sens en reprenant le motif du complot et en recourant à la parodie d'un genre cinématographique comme les autres films de cette première série précédant *Annie Hall*, permettant lui aussi la constitution progressive d'une figure d'auteur.

Comme dans les deux autres films, le thème dominant est celui du pouvoir et du contrôle. Les citoyens de ce monde d'anticipation sont régulièrement reprogrammés dès que leur comportement s'écarte du conformisme, et disposent d'objets de toute sorte, chiens ou serviteurs robots, sphères dont la friction les porte au comble de la satisfaction, et surtout machines à orgasmes, leur assurant une vie de loisir éteignant toute velléité de doute. Dans ce monde à la Orwell, écrans et enregistrements tiennent une place de choix. Appelées « aides visuelles » (*visual aids*), elles apportent effectivement une aide précieuse au pouvoir en place en permettant contrôle et délation, vision mettant en perspective toutes les ambiguïtés du dispositif cinématographique. Tandis que la créature lutte contre les signes matériels de ce dispositif (en particulier les bandes magnétiques d'une espèce de magnétophone/ordinateur monstrueux dont il devient le servant et qu'il essaiera sans grand succès d'utiliser à ses fins au moment d'aller s'emparer du dictateur), le film révèle un auteur entrant en possession de ses moyens. C'est visible dès le générique, le premier à adopter la forme canonique des lettres blanches sur fond noir, qui inscriront désormais la signature de l'auteur à chaque fois, juste avant le premier plan : « *Directed by Woody Allen* ». Le choix du jazz Nouvelle-Orléans et du ragtime pour la bande-son, dont l'effet à la fois désuet, désordonné et spontané, en apparence du moins, tranche avec la froide perfection des décors futuristes favorisant les intérieurs dépouillés et les formes pures, signe tout autant le film : ne privilégie-t-elle pas souvent la clarinette, soit l'instrument même de l'auteur, qu'il prête ici au personnage que l'on présente d'emblée comme clarinettiste³⁴ ? Robot manipulé peut-être, mais aussi prémices de ces figures d'artistes et de créateurs que nous rencontrerons dans les films à venir. Les choix narratifs et visuels (la parodie de genre, le recours/hommage au *slapstick*, les plans plus longs

³³ Le bouffon du premier sketch, par exemple, ancêtre du *comedian* de l'incipit de *Annie Hall*.

³⁴ La bande-son est interprétée par les « *Ragtime Rascals* », l'orchestre de jazz dans lequel Woody Allen jouait de la clarinette à l'époque.

annonçant les plans séquences de la maturité) sont aussi clairement assumés que dans *Everything You Always Wanted To Know About Sex*, et cette fois maîtrisés dans la durée. Autre signe de maturité : à l'instar de Chaplin qui dote le Charlot de *Modern Times* d'une compagne digne de lui en la personne de « La Gamine », Woody Allen ne craint pas de donner une grande importance au principal personnage féminin. Ce n'est pas la première fois qu'Allen donne un rôle à une jeune femme que le public reconnaît, à tort ou à raison, comme sa compagne à la ville³⁵. Cependant, la part dévolue à Diane Keaton n'a plus rien d'une modeste participation, puisque entre 1973 et 1979 elle aura le premier rôle féminin dans cinq films consécutifs de Woody Allen, auquel il convient d'ajouter le *Play It Again, Sam* d'Herbert Ross. Le rôle de Luna n'a rien de secondaire dans la mesure où la poétesse hédoniste écervelée entrera en rébellion à la suite de son enlèvement par Miles et sera à son tour l'instigatrice de sa déprogrammation ainsi que du complot. On la verra agir en parfait alter ego du protagoniste allénien dans la scène de clonage du dictateur, et on sera témoin des efforts à la fois gestuels et verbaux de Miles pour la conquérir en lui faisant oublier les paradis artificiels d'un bonheur préfabriqué. L'émergent, l'étranger, sortira vainqueur du film, emportant la belle non comme un trophée, mais comme une compagne faisant jeu égal avec lui, son énergie et son humour lui permettant de l'emporter sur Erno, le très décoratif chef des rebelles. De leur côté, la photographie comme les costumes magnifient les traits réguliers et la beauté à la fois sereine et souriante de l'actrice, en parfait contraste avec le physique plutôt ingrat de l'acteur cinéaste³⁶. Le personnage a trouvé une compagne que le spectateur lui accorde d'autant plus facilement qu'il la considère comme la compagne de « l'auteur ». Quant à ce dernier, il manifeste qu'il conçoit désormais ses films comme un continuum, puisque le dialogue entamé à la fin de *Sleeper* va se prolonger tout naturellement dans le film suivant. La pirouette fait remonter le cours du temps à Miles/Boris et Luna/Sonia, puisque la réponse de Miles à la question de Luna lui demandant en quoi il croit finalement n'est autre que : « *Sex and death, the two things that occur once in a life.* »

³⁵ Il fait ainsi apparaître Louise Lasser plusieurs fois à ces côtés, dans *Take the Money and Run*, *Bananas* et *Everything You Always Wanted To Know About Sex*.

³⁶ Pour la petite histoire, Woody Allen aurait ravi Diane Keaton à Warren Beatty, plus gâté que lui par Dame Nature, et à la réputation de grand séducteur. Les costumes de Luna, en particulier les foulards et autres couvre-chefs portés bas sur le front, faisant ressortir les yeux et le bel ovale du visage de Diane Keaton, rappellent la manière très élégante qu'elle a de porter le fichu de l'intellectuelle ouvrière dans *Reds* du même Warren Beatty (Paramount, 1981).

Love and Death

Nous avons vu comment, de ses premières armes dans *Take the Money and Run* à *Sleeper*, Woody Allen nous permet de le construire comme auteur des films au-delà de son travail d'acteur composant un personnage comique original. L'instance narratrice s'y élabore par le biais d'une thématique articulée autour de la question du contrôle, qui s'appuie sur des récits de plans et de complots ainsi que sur des mises en abyme du travail de mise en scène, de direction d'acteurs, et de création filmique en général. Entre temps, Woody Allen a su faire largement abstraction de son personnage pour réaliser *Everything You Always Wanted to Know About Sex*, tout entier déguisement, mascarade et métamorphose. Ce travail de copie fut indispensable à l'auteur de cinéma, Allen se frottant, par le biais de la parodie, à plusieurs genres. Mais c'est dans *Love and Death* qu'il achève cet apprentissage filmique, comme en témoigne la qualité de l'image. La belle photographie de Ghislain Cloquet, le tournage en Hongrie pour les extérieurs, les scènes de bataille aux nombreux figurants donnent au film une richesse visuelle encore inconnue chez Allen qui fait là ses preuves dans le domaine de l'esthétique. S'il s'allègera par la suite des exigences de ce type de tournage, il ne sacrifiera pas pour autant la qualité visuelle qui demeurera une des caractéristiques de ce styliste éclectique qui passe avec beaucoup d'aisance de l'intimisme des appartements aux scènes de déambulation entre parcs et rues. A parcourir la filmographie en évoquant les caractéristiques visuelles de chaque production, on peut faire le constat d'une très grande variété qu'unifie la qualité d'une photographie toujours en adéquation avec la diégèse et la thématique. Les films précédant *Love and Death* abondaient en trouvailles visuelles, ces dernières paraissaient s'offrir à notre délectation de spectateur d'une façon brouillonne, qui n'était pas sans attraits d'ailleurs, tant cette désinvolture apparente semblait témoigner d'une imagination, mieux, d'une générosité comique sans bornes. Il nous semble en revanche que dans *Love and Death* l'offre se fait plus raisonnée, et que s'impose le souci d'une unité visuelle concourant à la construction du film. Certes, nous sommes très loin des tentatives dans le domaine du dépouillement que représenteront *Interiors*, *Another Woman* ou *September*, et Woody le clown s'avère toujours aussi consternant lorsqu'il s'essaie au conformisme militaire, et se mue une fois de plus en héros paradoxal par la grâce de son inadaptation³⁷. Mais la qualité de l'image, à laquelle s'ajoute la grande maîtrise d'interprétation de Diane Keaton dont le personnage s'avère être le véritable fil conducteur de l'intrigue, apportent au film une unité qui manquait aux précédents et renforcent chez le spectateur l'intuition d'une instance

³⁷ Missile malgré lui, il va infliger de lourdes pertes à l'armée ennemie en frappant la tente des officiers français.

créatrice veillant à l'esthétique et à l'équilibre du film, que nous identifions à l' « auteur construit » de François Jost.

Pour parvenir à cette unité esthétique dans un film qui ne renonce pas, au contraire, à enchaîner toutes sortes de gags tant verbaux que visuels, dans la tradition des grands comiques américains, on s'appuie sur un tissu de références cinématographiques qui, elles-mêmes relayées par des références à d'autres champs artistiques (musique, littérature), participent de la construction du film comme un tout équilibré et original. Deux séquences nous paraissent élever la parodie et le clin d'œil au niveau du chef d'œuvre, au-delà du travail (déjà excellent) effectué dans *Everything You Always Wanted To Know About Sex* ainsi que des hommages parfois maladroits que le cinéaste acteur « en recherche » rend aux maîtres du burlesque dans *Sleeper*. L'action se passant en Russie, le cinéaste cité n'est autre qu'Eisenstein, d'abord à contre-emploi dans une scène érotique, puis évoqué de manière plus classique lorsqu'il s'agit de mettre en images une bataille. Dans le premier cas, un usage malicieux de l'image de « l'éveil du lion » dans *Le Cuirassé Potemkine*³⁸ nous montre la statue d'un fauve d'abord conquérant, puis triomphant, et enfin anéanti par l'effort pour évoquer pudiquement (voire) les ébats amoureux de Boris, le héros, et d'une voluptueuse comtesse. Si la dérision domine dans cette séquence, puisque le détournement du symbole du soulèvement des opprimés en souligne la grandiloquence, l'utilisation dans la scène de bataille d'inserts dignes du cinéma soviétique des années vingt permet d'associer habilement comique et pathétique, sans parler de l'imparable économie de moyens. Si le nombre de figurants impliqués est sans commune mesure avec les habitudes alléniennes, filmer un troupeau de moutons en fuite, outre qu'il s'agit d'une citation de *La Grève* du même Eisenstein³⁹, ne demande pas un budget à la Cecil B. De Mille. Nous sourions des allusions cinématographiques comme littéraires, mais la scène nous émeut et nous permet une réflexion sur la guerre et sur les enjeux de sa représentation digne des grands modèles convoqués, de Stendhal à Tolstoï. Seule scène de bataille dans la filmographie de Woody Allen, elle constitue pour nous une excellente illustration de la capacité qu'à son cinéma d'associer, selon une dialectique originale, le rire et une profondeur qui se défend ainsi d'être (trop) prise au sérieux. Les fanfaronnades de Boris soulignent l'absurdité de la guerre, et si le personnage tente d'exorciser la terreur qu'elle lui inspire à coup de bons mots (« *God is testing us !* » ; « *I wish he would give us a written !* »), le sentiment n'en est pas amoindri. Le comique ne

³⁸ Serguei M. Eisenstein, *Bronenosets Potyomkin*, Goskino, 1925.

³⁹ Serguei M. Eisenstein, *Stachka*, Goskino/Proletkult, 1925.

s'appuie pas sur une stylisation caricaturale de l'horreur type grand guignol⁴⁰. La faiblesse du héros problématique, avec lequel le spectateur sympathise, comme la qualité esthétique de la scène parviennent à créer un pathos qu'allègent les citations et les incongruités verbales et visuelles⁴¹ caractéristiques du cinéma d'Allen. Les références à ces trésors de la culture russe que sont *Guerre et Paix*, les films d'Eisenstein et la musique de Prokofiev ne fonctionnent pas sur le mode de la dérision. Leur présence exprime davantage l'admiration de moins en moins distanciée pour ses « maîtres » qui va caractériser Woody Allen dans les films de la maturité, participant sans doute de sa réputation de cinéaste intellectuel. En outre, elles sont pour nous un signe de la présence d'une autorité présidant aux choix constitutifs du film que nous désignons sous le nom d'auteur.

Outre le recours constant à la citation et au clin d'œil, le film trouve son unité dans une thématique qui surprend probablement au moment de la sortie du film. L'amour et la mort du titre, annoncés dès la fin de *Sleeper*, y sont joyeusement tournés en dérision, le film entreprenant, à la manière de Georges Brassens, de semer des fleurs dans les trous du nez de la camarade dont la silhouette hante non nombre de séquences. Certes, Allen n'est pas le premier à s'amuser ainsi de sujets graves, précédé par Chaplin dont l'humour tendre gagne les cœurs en faveur de son « Kid » ou de Charlot se régaland jusqu'au dernier clou de ses chaussures bouillies, ou par W.C. Fields travaillant en férocité le motif du handicap ou de la mésentente conjugale. Toutefois, c'est à partir de *Love and Death* que se construit l'image d'un cinéaste s'écartant de la farce pour s'attaquer à des sujets sérieux, avec pour arme son humour personnel reposant principalement sur des rapprochements incongrus tant à l'image que dans les dialogues. Dans *Love and Death*, l'apparition de Woody Allen, sa silhouette malingre, ses fameuses lunettes, s'essayant en sarrau folklorique à une danse russe endiablée participe du même type de comique que les associations absurdes dont il émaille ses dialogues reprenant le principe de construction de ses textes de cabaret comme de ceux publiés en recueil⁴². Le traitement comique de thèmes graves tournés en dérision est devenu une marque de fabrique de la production allénienne, et même si l'analyste rigoureux se doit de s'en tenir

⁴⁰ On peut retrouver un comique dans la même veine, recours aux citations en moins et énergie du personnage principal en plus, dans le film de Roberto Benigni *La Vita e' bella*, qui parvient à associer humour et pathos pour combattre la perversité essentielle du nazisme antisémite, le grand maître de cet usage de l'humour pour lutter contre la tyrannie et la barbarie étant bien sûr Chaplin et son *Dictateur* (Roberto Benigni, *La Vita e' bella*, Cecchi Gori Group, 1997).

⁴¹ Quelques plans assimilent la bataille à une compétition sportive à l'américaine, *pompoms girls* et marchand ambulant inclus.

⁴² « *Are there any girls ?* » s'enquiert le jeune Boris auprès de la Mort venue le renseigner sur l'au-delà. « *And after death is it still possible to take showers?* » s'interroge-t-on dans « Examining psychic phenomena », *Without Feathers*, Sphere Books (London, 1978) p. 7.

aux films sans y chercher les fameuses intentions de l'auteur, il apparaît qu'à la vision de ceux-ci, le spectateur perçoit, ou plutôt construit une instance tutélaire ayant présidé au choix des thèmes et de leur traitement, qu'il ne peut que nommer « Woody Allen » tant les sujets et le ton adoptés sont proches de ce qu'il connaît des œuvres de l'humoriste.

Toutefois, le film lui-même se garde bien de favoriser une réception naïve de cette instance qui serait confondue avec la source narrative, puisqu'il est doté d'un narrateur intradiégétique à la première personne. Nous l'avons dit au moment de notre étude de l'évolution du personnage, le héros, Boris Grushenko, est également narrateur et nous adresse aux toutes premières images un récit rétroactif quasi posthume en parfait accord avec le second terme du titre. Le dispositif de mise en place de l'instance narratrice la fait percevoir d'emblée comme problématique puisqu'à des images de ciel et de cimetières se superpose la voix *off*, hautement reconnaissable, de Woody Allen. Celle-ci n'est cependant à aucun moment perçue comme la voix de « l'auteur », dans la mesure où elle nous parvient clairement d'un autre monde que celui des vivants, un au-delà auquel nul n'assigne encore le cinéaste. Il s'agit donc bien de la voix de l'acteur Allen dans la peau d'un personnage narrateur qui, fait nouveau dans la filmographie, parle à la première personne. Le spectateur dans sa réception distingue les différentes instances, le « Woody Allen » (à distinguer de l'homme intime, irréductible au type d'étude que nous menons ici, et de la figure médiatique, comme nous l'avons dit en première partie) inscrit en blanc sur noir à l'ultime seconde du générique, nettement perçu comme « l'auteur », l'acteur et le personnage narrateur, sans pour autant opérer une catégorisation tranchée. L'ambiguïté de l'instance construite ici s'exprime dans la teneur ironique des propos de ce narrateur qui commence par annoncer sa fin toute proche, et qui se présente comme une source d'autorité bien fragile, puisqu'il avoue ne rien comprendre à la situation dans laquelle il se trouve : « *How I got in this predicament I'll never know... executed for a crime I never committed.* » Le film se place d'emblée sous le signe de l'absurde, et se constitue en tant qu'objet de contemplation et de consommation en jouant sur les recouvrements et les écarts, entre auteur, narrateur, acteur, *persona* et personnage. Quelle est donc cette autorité qui condamne si arbitrairement le personnage du narrateur dès ses premiers mots, tout en mettant en place des signes visuels et sonores des plus impressionnants ? Aux beaux plans de nuages et de cimetières orthodoxes, aux chœurs majestueux de Prokofiev s'ajoute la voix *off* que l'on ne manque pas d'attribuer à l'acteur Woody Allen qui, comme on vient de le lire, est également « auteur » de ce que l'on voit et entend : cela tient du sabotage, et pourtant il y a bien là un film qui se met en place et peut démarrer en dépit de prémices problématiques. L'ironie parvient à la fois à suggérer la vanité

de l'entreprise et à faire naître le désir de voir le film en conjuguant des forces d'apparence irréconciliables telles que l'absurde de la situation souligné par les bons mots du narrateur impénitent, et la beauté de l'image et de la musique.

Dernier opus dans lequel le comique visuel et la farce occupent une place aussi importante, *Love and Death* représente une énorme avancée pour le cinéaste en ce qu'il y opère une synthèse. On y retrouve comme transcendés les « matériaux de construction » de Woody Allen, l'auteur, tels qu'ils ont été introduits dans cette initiation à la création filmique que représente *Take the Money and Run*, puis dans les deux autres films de complot et la suite de parodies dans laquelle il convient d'inclure *Play It Again, Sam*. Allen s'y livre à un dernier hommage aux grands maîtres du burlesque, de Keaton à Chaplin en passant par W.C. Fields, Harold Lloyd, Harry Langdon, et les frères Marx, dont il ne gardera par la suite que le seul Groucho comme source de sagesse paradoxale et dérisoire, comme on l'entendra dès le monologue d'introduction de *Annie Hall*. Cette première période de création filmique l'impose définitivement comme cinéaste distinct de l'acteur et du personnage, distinction que souligne l'expérience de sa participation en 1976 comme acteur uniquement dans le film de Martin Ritt, *The Front*, dans lequel joue un personnage très éloigné de la *persona* qu'il développait dans ses propres films à l'époque. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il y incarne un rôle de prête-nom pour des scénaristes écartés des studios en raison de leur présence sur la fameuse « liste noire » de la chasse aux sorcières orchestrée par le sénateur McCarthy. Le film, malheureusement trop schématique pour être vraiment réussi en dépit de l'évidente sincérité de nombreux membres de l'équipe ayant eux-mêmes figuré sur la liste noire, symbolise pour nous le grand tournant dans la carrière d'Allen. C'est bien vers le milieu des années soixante-dix qu'il passe ainsi du clown et *comedian* à l'auteur et réalisateur se distribuant lui-même dans des rôles négociant chaque fois différemment l'écart existant entre la *persona* et son avatar particulier. En participant à *The Front*, il affirme que la créature que nous voyons à l'écran est un des éléments constitutifs du film au même titre que la structure du récit ou la photographie, une instance multiforme que modèle à sa guise « l'autorité » qui l'expose aux regards pour porter ce qui s'est écrit dans l'ombre.

L'émergence du « Woody Allen » de la maturité, pour nous symbolisée par la scène inaugurale de *Annie Hall*, n'a rien d'une soudaine révélation : nous venons de voir comment les premiers films en particulier ont permis qu'il soit de plus en plus appréhendé comme un « auteur » à part entière, qui ne se résume plus à sa créature. Le rapport à ce que nous désignerons ici par le terme très large, et lourd de significations diverses, d'*autorité*, n'en est

pas moins présenté comme problématique. Nous avons suffisamment étudié la première scène de *Annie Hall* dans son détail et montré son rôle essentiel dans l'évolution du personnage allénien pour avoir besoin de faire plus que la rappeler ici, mais elle illustre fort bien ce rapport complexe à l'autorité. Voici devant nous un personnage non seulement conçu par un « auteur » qui fait prononcer des paroles écrites par lui par un acteur choisi par lui, mais qu'il joue lui-même, sans autre masque que le savoir qu'ont les spectateurs qu'il s'agit là d'un film de fiction du réalisateur Woody Allen et non pas d'une interview de lui. La perception d'une autorité présidant à de tels choix s'appuie sur la reconnaissance d'un dispositif fictionnel fait des constants chevauchements, recouvrements et coïncidences qui constituent pour nous l'essence même du film allénien. Allen y met en œuvre une distanciation vis-à-vis de ses créations et de ses incarnations que l'on peut rapprocher du *Verfremdungseffekt* brechtien, distanciation qui implique un perpétuel va-et-vient entre l'intra et l'extradiégétique, Allen l'auteur contrôlant le personnage, mais s'impliquant dans la dyade que ce dernier constitue avec Allen l'acteur. Nous allons jusqu'à penser que cette caractéristique, perceptible dès le tout premier opus, est clairement posée comme consubstantielle de toute production allénienne à partir de *Annie Hall*. A compter de ce dernier, aucun film, que Woody Allen en soit un des acteurs ou non, ne sera écrit et réalisé par lui qui ne fasse une place essentielle à la question de l'autorité. Dans cette perspective, la formule lapidaire de Foster Hirsch (« *In a way, Take the Money and Run is a mess that Woody has been cleaning up ever since.* »⁴³) ne manque pas de se révéler plus intéressante qu'à la première lecture. Nous avons vu comment « Woody », définitivement et même internationalement connu comme le cinéaste « Woody Allen » à partir de *Annie Hall*, a posé les jalons de sa conception de « l'auteur » et de l'autorité dès son premier film, une autorité toujours minée par la distance ironique, voire la dérision la plus féroce. *Annie Hall* et les films qui suivront se présenteront comme plus maîtrisés que les comédies du début, on y admirera la fluidité de la construction, de l'image, de la direction d'acteurs. Pourtant, ce progrès dans le contrôle, et cette affirmation de la forte présence d'un auteur reconnu, couronné, applaudi... et vite contesté trouvent toujours leur commentaire ironique, au point que nous nous demandons si le joyeux désordre de *Take the Money and Run* a jamais été vraiment mis d'équerre, ne serait-ce que dans la persistance des ambiguïtés, jamais levées, entre auteur, personne, acteur, personnage... telles qu'elles sont présentées aux premières images de *Annie Hall*.

⁴³ HIRSH, p. 101.

Plus loin, le film choisit de traiter essentiellement de la question de l'autorité et de l'influence, développant le motif récurrent chez Allen du mythe de Pygmalion, puisque Annie, petite provinciale aux comportements d'une fraîcheur propre à ravir Alvy, éternel insatisfait, va « grandir » jusqu'à se détacher de son maître et rencontrer un joli succès. Elle laisse néanmoins à son mentor la consolation d'écrire une autre fin à leur histoire par la grâce de sa première pièce achevée. Si sa créature lui échappe, le Pygmalion sort gagnant, nouvelle figure du triomphe paradoxal, puisqu'il achève le film en auteur accompli, du moins à l'en croire... Le corps du film est émaillé de quelques vignettes où l'on voit Alvy aux prises avec des représentants de l'autorité, retour au burlesque de ses premières œuvres, dans la grande tradition chaplinesque. Un épisode en particulier cristallise l'état de crise ultime d'Alvy qui en dépit de sa répugnance, est revenu en Californie pour reconquérir Annie, allant jusqu'à louer et conduire une voiture, fait quasiment unique dans la carrière du personnage allénien ! A contre-emploi, distribué dans un environnement étranger, il va se faire gentiment éconduire par Annie, à la terrasse d'un restaurant végétarien sur Sunset Boulevard – décidément, le cinéma hollywoodien n'est pas le sien, pas même la comédie romantique classique. Reprendre son véhicule ne sera pas chose facile :

Annie drives away.

Alvy gets behind the wheel, starts the motor. Putting the car in gear, he inadvertently moves forward, hitting a bunch of trash cans with a loud crash. Putting the car in reverse, Alvy notices a beige car that has just turned into the parking lot.

For a brief moment, the screen shows a flashback of the bumper-car ride at the Brooklyn amusement park. Alvy's father is on the platform directing traffic; young Alvy is in a small car bumping others right and left.

Alvy, back in the parking lot, backs up his convertible, purposefully smashing the side of the beige car as another flashback of bumper-car ride appears (...) and Alvy... moves his car over to another parked car and hits it full force.(...)

He sits behind the wheel as people rush out of various cars and as sirens start blaring, coming closer and closer, stopping finally as a motorcycle cop gets off beside Alvy's car and walks over to him.

ALVY (*Getting out of the car*) Officer, I know what you're gonna say. I'm-I'm not a great driver, you know, I-I have some problems with-with-with—

OFFICER (*Interrupting*) May I see your license, please?

ALVY Sure. (*Searching, he finally fishes his license out of his pocket*) Just don't-don't get angry, you know what I mean. 'Cause I-I have—I have my-my license here. You know, it's a rented car. And I-I-I-I've...

He drops the license and it falls to the ground.

OFFICER Don't give me your life story (*Looking at the piece of paper on the ground*)—just pick up the license.

ALVY Pick up the license. You have to ask nicely 'cause I've had an extremely rough day. You know, my girl friend—

OFFICER (*Interrupting*) Just give me the license, please.

ALVY Since you put it that way. (*He laughs*) It's hard for me to refuse. (*He leans over, picks up the license, then proceeds to rip it up. He lets the pieces go; they float to the*

ground)... have a, I have a terrific problem with authority, you know. I'm... it's not your fault. Don't take it personal.⁴⁴

La crise touche Alvy au plus profond, dans son identité même, remettant en cause le modèle paternel, dérisoire figure d'autorité. Dans l'environnement réaliste de tant et tant de productions hollywoodiennes, désormais plus destinées à la télévision qu'au grand écran, l'auteur et cinéphile exigeant, aux références prestigieuses (Chaplin, Bergman, Wilder, Renoir), est déplacé au point de se faire délinquant. Dépouillé de ses armes habituelles, clowneries et bons mots, il ne trouvera d'autre issue que la prison, comme Virgil Starkwell. Voilà qui présage la cellule de Sandy Bates, le cinéaste en crise de *Stardust Memories*, ainsi que celle de Harry Block, future figure d'auteur en mal d'inspiration que « l'histoire de sa vie » ne peut pas toujours tirer des mauvais pas. Le personnage jusque là était certes en perpétuel conflit avec les autorités, et bien des éléments de la scène s'inscrivent dans la logique du *schlemiehl* inapte aux actions ordinaires de la vie. Toutefois il cherchait généralement son salut dans la fuite, et il parvenait au statut de héros de façon paradoxale, ou malgré lui. Ici il nous semble que la réaction d'Alvy illustre une nouvelle dimension du personnage, Woody Allen campant une figure de névrosé que le spectateur tend à identifier avec « l'auteur » tout en la reconnaissant comme une création originale. Son seul triomphe ici, c'est de cristalliser en une courte scène d'apparence réaliste tous les éléments anciens et nouveaux concourant à composer ce personnage, et il est troublant de le voir à l'image braver l'autorité en déchirant une pièce d'identité. Nous ne travaillons pas dans un cadre d'analyse psychosociologique, toutefois on pourrait souligner que ce n'est pas un hasard si un film montrant un personnage adoptant une attitude de dérision absolue face à un représentant de l'ordre a trouvé un public très favorable en 1977, dans la mouvance de la remise en cause de l'autorité traditionnelle à partir de la seconde moitié des années soixante. Dans notre perspective, nous insistons sur l'intérêt de cette courte scène, dans la mesure où elle nous paraît symptomatique de l'évolution d'Allen dans *Annie Hall* vers un personnage conciliant inadaptation foncière et indéniable autorité. La névrose devient clairement le seul mode de fonctionnement possible, comme la dérision au niveau de l'écriture et du ton général. Ce qui fait que le personnage triomphe en dépit de ses tares irrémédiables procède du même phénomène qui permet la production et la réussite de films pourtant marqués par une ironie sans concession. Le mouvement du film et les choix de « l'auteur » assurent la réussite de cette figure dérisoire qui en est restée aux autos tamponneuses et qui brave l'autorité tout

⁴⁴ ALLEN, 1983, pp. 100-1.

mettant volontairement son identité en miettes. La scène illustre parfaitement l'évolution inverse qui marque la filmographie allénienne en matière d'autorité : plus les spectateurs leur reconnaissent une source d'autorité particulière à qui ils prêtent les choix qui ont présidé à leur production, plus la question de l'autorité dans les thématiques et les situations sera montrée comme problématique.

Nous avons choisi de nous arrêter à la question de l'autorité dans *Annie Hall*, *Interiors* et *Manhattan* parce que le premier et le troisième au moins constituent pour une bonne part du public des œuvres parmi les plus caractéristiques, sinon les plus caractéristiques, d'Allen. *Interiors*, qui les sépare dans la chronologie, offre un contrepoint intéressant, montrant s'il était besoin que l'auteur Allen ne s'installe pas dans le succès, et a gagné assez d'autorité pour s'essayer à autre chose que la comédie. Il illustre par ailleurs un aspect particulier de la question de l'autorité, soit le rapport qu'un auteur établit, et remet en question à chaque nouvel ouvrage, avec ses maîtres, ses influences et ses références. D'aucuns voient *Interiors* comme un film tout entier sous l'influence d'Ingmar Bergman, et le rejettent comme « non allénien »⁴⁵, attribuant son accueil plutôt favorable dans les médias⁴⁶ à la timidité des critiques⁴⁷ impressionnés par la renommée d'Allen, l'originalité du film par rapport au reste de sa production, et l'autorité, justement, de sa référence majeure. Pour nous, en dehors de ses qualités propres, il témoigne du souci d'Allen d'aller au-delà de la parodie pour rendre hommage à ses maîtres. Il nous semble qu'il lui fait marquer des points en matière de fluidité de la construction et de direction d'acteurs, comme si l'épreuve d'*Interiors* lui permettait une gravité impossible jusque là. On peut regretter l'insolence et le dynamisme parfois brouillon des premiers films comiques, mais il nous semble difficile de reprocher à un cinéaste de se renouveler, même au prix d'un travail ressemblant davantage à une imitation qu'à une création originale. *Interiors* « ressemblant à une imitation » ? Finalement, la démarche est tout à fait typique d'Allen, qui fait commettre pareil pléonasme... Et s'il forçait exprès le trait de la copie dans une intention ironique ? Attention, il ne s'agirait pas de moquer Bergman,

⁴⁵ Foster Hirsch, pour sa part, éreinte le film : « *Interiors*, perhaps the single worst movie ever made by a major American film maker. *Interiors* is so thoroughly misconceived, so absolutely hollow, that it almost calls into question the integrity of all the rest of his work. », HIRSH, p. 88.

⁴⁶ En revanche, en Amérique du moins, l'accueil public fut plutôt froid, dans la mesure où le film déjouait les attentes après le grand succès de *Annie Hall* : « *Interiors* surprised and disappointed many fans who were expecting another sophisticated comedy but instead received a somber, Bergman-like study of a dysfunctional family. *Interiors*, which cost \$10 million to produce, was better received in Europe, and it ultimately earned a slight profit despite grossing only \$4.6 million in U.S. and Canadian rentals (...). », SCHWARTZ, p. 133.

⁴⁷ « Well, the critics, most of them, 'bought' *Interiors* (...). For the most part, and astonishingly, he got away with it. Intimidated, the Academy of Motion Picture Arts and Sciences gave him a nomination as Best Director. In *The New Yorker*, Penelope Gilliatt wrote that the film represents a giant step forward for him. », HIRSCH, p. 94.

auquel il est en fait rendu hommage, mais plutôt de marquer du signe du dérisoire même les entreprises les plus réussies esthétiquement, tout en raillant ceux qui voudraient vous voir toujours creuser le même sillon, jusqu'au jour où ils vous reprochent d'exploiter un filon ! Les films d'Allen témoignent dans leur ensemble de la recherche d'un équilibre instable entre la dérision de la parodie et la déférence de l'hommage, les comédies antérieures à *Interiors* s'orientant davantage vers la première attitude. On comprend cependant dès *Love and Death* que ce ne sont pas les véritables artistes qui s'attirent les traits du satiriste, mais plutôt leurs thuriféraires. Nous avons vu comment dans ce dernier film la musique, le cinéma et la littérature russes, loin d'être des objets de dérision, donnaient à l'ensemble une profondeur inconnue des productions précédentes. Et si dans *Annie Hall* Alvy Singer aime mieux regarder du basket à la télévision plutôt que de faire des grâces aux invités hautement intellectuels de sa seconde femme⁴⁸, c'est au nom de son culte pour Bergman qu'il refuse de perdre ne serait-ce que deux minutes du générique de début de *Face à face*⁴⁹, et par admiration pour Fellini qu'il s'exaspère d'entendre les commentaires péremptores du cuisinier de service qui le suit dans la queue. Et lorsque le Trissotin s'autorise de sa parfaite connaissance de McLuhan pour pontifier, quelle jouissance que de voir ce dernier en chair et en os lui clouer le bec ! Que l'on ne s'y trompe pas cependant, les propos de cette « autorité » n'ont aucun sens et la distance ironique est sauve. Chez Allen, jamais on ne se soumet béatement à l'autorité, même à celle des maîtres les plus admirables. Les films sont travaillés par cet effort pour trouver une distance juste vis-à-vis des maîtres et des influences, au moyen

⁴⁸ « INTERIOR. BEDROOM.

Alvy sits on the foot of the bed watching the Knicks game on television.

TV ANNOUNCER (*Offscreen*) Cleveland Cavaliers losing to the New York Knicks...

Robin enters the room, slamming the door.

ROBIN Here you are. There're people out there.

ALVY Hey, you wouldn't believe this. Two minutes ago, the Knicks are ahead fourteen points, and now...

(*Clears his throat*) they're ahead two points.

ROBIN Alvy, what is so fascinating about a group of pituitary cases trying to stuff the ball through a hoop?

ALVY (*Looking at Robin*) What's fascinating is that it's physical. You know, it's one thing about intellectuals, they prove that you can be absolutely brilliant and have no idea what's going on. But on the other hand... (*Clears his throat*) the body doesn't lie, as-as we know now.

Alvy reaches over, pulls Robin down onto the bed. He kisses her and moves further up on the bed.

ROBIN Stop acting out.

She sits on the edge of the bed, looking down at the sprawled-out Alvy.

ALVY No, it'll be great! It'll be great, be-because all those Ph.D.s are in there, you know, like... discussing models of alienation and we'll be in here quietly humping.

He pulls Robin toward him, caressing her as she pulls herself away.

ROBIN Alvy, don't! You're using sex to express hostility.

ALVY "Why—why do you always r-reduce my animal urges to psychoanalytic categories?" (*Clears his throat*) he said as he removed her brassiere..."

ROBIN (*Pulling away again*) There are people out there from *The New Yorker* magazine. My God! What would they think? », ALLEN, 1983, p. 28.

⁴⁹ Ingmar Bergman, *Ansikte mo ansikte*, Cinematograph AB, 1976.

d'une ironie salutaire les gardant de trop de révérence. *Interiors*, à première vue, semble figé dans l'hommage rendu à Bergman, à la limite de la copie, et pourtant son esthétique glacée n'est pas à admirer sans arrière-pensées, tant le propos met en garde contre les excès d'une perfection mortifère. Ce que dénonce la « copie », au sens pictural du terme, n'est pas la profondeur, la beauté des images et le rythme parfois solennel des œuvres du maître suédois, que l'on ne peut qu'admirer, comme on admire la beauté formelle et la profondeur de *Interiors*. Allen vise bien davantage l'idée superficielle que l'on se fait des artistes et de leurs œuvres à la suite de lectures de commentaires ou de critiques, voire simplement à cause de leur « réputation ». Le fait que *Interiors* s'apparente plus au mélodrame qu'à la comédie ne signifie pas qu'il soit dénué d'humour, et l'ironie y règne tout autant que dans les autres productions alléniennes. Les personnages dont l'intellectualité et l'artificialité stérilisent l'existence y sont représentés tantôt avec compassion, tantôt avec cruauté. Comment ne pas s'indigner de la pusillanimité de Joey qui ne peut se résoudre à accepter son manque de véritable talent et qui, sans consulter son compagnon, met un terme à sa grossesse au nom de vains projets artistiques ? Mais comment, aussi, ne pas plaindre cette mal-aimée d'une mère trop exigeante ? Incapable de devenir elle-même auteur, victime de l'auteur de ses jours : quelle autre question Joey pose-t-elle que celle, encore et toujours, de l'autorité ? On voit donc se développer en parallèle dans le tissu même du film, mais à des niveaux différents, des problématiques qui toutes pivotent autour de cette question centrale. Pratiquement tous les personnages peinent à se dégager d'une autorité maternelle abusive qui entend régenter même leur « décoration intérieure », et ne peuvent sans traumatisme trouver ni leur voix, ni leur voie. En parallèle, le film lui-même, visuellement, thématiquement, devient le support d'un conflit entre originalité créatrice et prise en compte de modèles admirés dont il faut se détacher sans pour autant les nier. Les détracteurs d'*Interiors* appuient leur critique sur le sentiment qu'ils ont de ne pas être vraiment devant un film de Woody Allen. Dès lors, leur « auteur construit » s'avère des plus problématiques, dans la mesure où ils ne lui reconnaissent pas l'originalité qui le légitimerait. Ce malaise qui va se traduire par une désaffection à l'encontre d'un film que certains mettront carrément au ban de « leur » filmographie allénienne nous apparaît comme le reflet du conflit d'autorité qui le marque tout entier. En d'autres termes, on peut penser que le refus de certains de lui accorder un jugement positif trouve son origine dans le hiatus que l'on constate entre le propos qui dénonce les abus d'autorité et la recherche mortifère d'une perfection surhumaine, et le très grand souci de recherche esthétique dont il fait preuve. Il y a là une contradiction intrinsèque que les

amateurs vont accepter comme l'essence même de l'oeuvre tandis que les détracteurs vont en faire la cause de leur manque d'enthousiasme.

Il nous semble, en revanche, que *Manhattan* témoigne d'une relation apaisée avec maîtres et influences, équilibre dont bénéficieront la plupart des films postérieurs. On y voit certes une satire des milieux intellectuels, mais surtout Ike qui s'exaspère de ses amis, rencontrés à une exposition de sculpture, qui dressent la liste de « l'académie des surestimés »⁵⁰. Explicitement, le personnage allénien prend fait et cause pour d'authentiques créateurs et se refuse au petit jeu de la dérision. On connaît aussi la fameuse liste qu'il dresse à la fin du film, énumérant ses raisons de vivre et associant Mozart et Cézanne à son plat préféré et au sourire de sa maîtresse. On pourrait y voir un exemple de déplorable relativisme, mais outre qu'il ne faut pas oublier que nous entendons un personnage et que l'accent de sincérité qui frappe ici n'est peut-être qu'un ingrédient fictionnel vecteur de l'ironie qui le constitue et sous-tend le film, cette présentation brouillonne ne manque pas de rendre sympathique l'énumérateur qui se laisse aller à avouer que parfois, le crabe de chez Woo lui apporte autant de plaisir qu'une symphonie de Mozart. N'est-ce pas là une de ces expériences dont nous-mêmes osons à peine reconnaître la réalité ? La scène de l'énumération précède immédiatement celle de la course pour rattraper l'aimée avant qu'il ne soit trop tard, grand classique du cinéma romantique hollywoodien. Pour nous, elle vise à renforcer notre identification avec un personnage qui va se risquer à tomber le masque de l'ironie, en créant une illusion d'aveu que nous acceptons au premier degré, parce qu'il nous plaît de faire rejouer la musique des attendrissements au cœur de la comédie allénienne. Un peu plus tôt

⁵⁰ « YALE (*Laughing, to Ike*) I think LeWitt's overrated. In fact, I think he may be a candidate for the old Academy.

MARY (*Interrupting*) Do you? Really? (*Laughing*) Oh, that's right, we—

YALE (*Interrupting*) Mary and I have invented the, uh, Academy of the Overrated—

MARY (*Interrupting*) That's right. (...)

YALE —for, uh, such notables as...

MARY (*Overlapping*) Such people as, uh...

YALE (*Laughing*) Gustav Mahler. (...)

MARY And how about Norman Mailer and Walt Whitman and—

IKE (*Interrupting*) I think those people are all terrific, everyone that you mentioned.

MARY What? What? (...)

IKE Hey, what about Mozart? You guys don't wanna leave out Mozart—I mean, while you're trashing people.

MARY (*Chuckling*) Oh, well, how about Vincent Van Gogh (*Pronouncing it "Goch"*)... or Ingmar Bergman?

(...) IKE (*Overlapping, looking at Mary*) Bergman's? Bergman's the only genius in cinema today, I think. I just mean— (...)

MARY (*Looking at him, gesturing*) Oh, please, you know. (...) It's bleak, my God. I mean, all that Kierkegaard, right? Real adolescent, you know, fashionable pessimism. I mean, the silence. God's silence. Okay, okay, okay, I mean, I loved it when I was at Radcliffe, but, I mean, all right, you outgrow it... », ALLEN, 1983, pp. 193-4.

dans le film, Ike avait offert à Tracy une promenade en calèche dans Central Park, un sommet du cliché sentimental (« *This is so corny !* ») transcendé par l'ironie, en particulier grâce à la référence à *The Band Wagon*. Les « maîtres », dès lors, seront perçus comme autant de génies tutélaires qui, loin d'entraver la création originale, vont participer de ce terrain d'entente que le film établit entre lui-même et son spectateur par le biais de références communes. Leur autorité ne sera plus abusive au point de faire disparaître ou de rendre problématique l'instance à l'origine du film, elle viendra au contraire renforcer celle de « l'auteur » perçu et construit, qui nous offre le spectacle des affres d'un protagoniste délicieusement (pour nous, du moins) empêtré dans ses contradictions, personnage principal qui d'un film à l'autre reprendra régulièrement l'emploi d'auteur contrarié.

A compter de *Annie Hall*, tandis que s'affirme un « auteur construit » à l'autorité chaque fois remise en cause, mais rétablie et renforcée de film en film, les figures d'auteurs contrariés vont se faire fréquentes, qu'elles soient incarnées par Woody Allen ou par un autre acteur ou actrice. C'est bien le cas pour les trois films dont nous venons de parler, d'Alvy Singer (*Annie Hall*), auteur de sketches pour les autres, à Ike Davis, dont la voix ouvre *Manhattan* en essayant divers débuts pour le chapitre premier du livre qu'il désespère d'écrire, en passant par Renata la poétesse en panne d'*Interiors*, sans oublier certains personnages plus secondaires. Ainsi dans *Interiors*, le mari de Renata se voit distribuer le rôle du romancier maudit, génial mais sans succès, qui se venge de son échec en éreintant même des auteurs qu'il juge bons puisque ces critiques au vitriol sont ses seuls écrits que le public apprécie. Les articles et essais politiquement engagés de l'autre « gendre », compagnon de Joey, semblent le satisfaire. Toutefois l'image contredit ce sentiment, puisque lui non plus n'est pas montré dans l'acte d'écrire, mais dans celui de dicter au magnétophone. Dans *Manhattan*, le meilleur ami d'Ike ne parvient pas à livrer les pages brillantes qu'il voudrait écrire sur Eugene O'Neil tandis que Mary gâche son talent à transformer des films ou des séries en romans, détail plein d'ironie puisque voilà un film qui situe la production filmique au-dessous de l'écriture dans la hiérarchie de la création intellectuelle. Ce sont là des figures que l'on retrouvera fréquemment tout au long de la filmographie, dans *September*, *Another Woman*, *Alice*, *Bullets Over Broadway*, *Husbands and Wives*, *Deconstructing Harry* et *Celebrity*, pour ne citer que les films dans lesquels interviennent des personnages ayant des difficultés à achever les œuvres qu'ils ont le sentiment qu'ils devraient écrire. Ces auteurs contrariés, personnages bien distincts de l'auteur « construit » par le film et par les consciences qui le reçoivent, témoignent toutefois d'un rapport très complexe à la création et à « l'autorité », dans la mesure où chacune de ces figures présente des aspects dérisoires, des

petitesses et des facilités. Nous ne sommes pas invités à les considérer avec indulgence : chez Allen, les « auteurs » n'ont pas toujours le beau rôle, en dépit des hommages appuyés que les films rendent parfois aux grands créateurs, comme si nous étions invités à mesurer la distance qui sépare ces productions des œuvres plus grandes auprès desquelles elles viennent cependant s'inscrire.

Parallèlement à ce foisonnement d'auteurs en panne, à contre-emploi ou carrément en crise, Woody Allen, réalisateur de *Annie Hall*, puis de *Manhattan*, voire, pour les critiques et spectateurs relativement nombreux qui surent apprécier la tentative, d'*Interiors*, s'impose comme un cinéaste original à qui l'on reconnaît une thématique et surtout un style particuliers. On le perçoit cependant comme toujours capable de surprendre, et on ne manque pas de s'interroger sur la tournure que va prendre sa carrière, comme le fait Michel Lebrun dans la conclusion provisoire de son ouvrage datant de 1979, et s'achevant sur *Interiors* :

Et maintenant ? Que va-t-il advenir de la carrière de Woody Allen ? (...)

Va-t-il (...), ayant prouvé ses dons d'auteur complet, effectuer une pirouette en forme de volte-face « je vous ai bien eus » et, avec un nouveau pied de nez flatbushien, nous livrer avec son prochain film un festival de tartes à la crème métaphysiques ?

Nous inclinons à penser que Woody Allen, dans *Manhattan*, titre provisoire du film qu'il vient d'achever, poursuivra dans la manière douce-amère de *Annie Hall* son incessante exploration des intérieurs de l'âme.

La sienne, bien sûr, c'est-à-dire la nôtre.⁵¹

A la même époque, Foster Hirsch est tout autant dans l'expectative :

Now it remains to be seen where Allen's high critical standing, his enthronement as America's premier film maker as well as its most beloved comic, will carry him next : to more artsy hot air like *Interiors* or, as in *Manhattan*, to further experiments in deepening his comedy without sacrificing its entertainment value or breaking its back.⁵²

« ... *an opening round in the film maker's war against 'Woody Allen'* »⁵³

L'équilibre apparent sera de courte durée, et la crise surviendra immédiatement après le consensus critique et public entourant *Manhattan*. *Stardust Memories* représente en effet le premier film violemment controversé de son auteur, ainsi que le désamour d'une partie du public, surtout américain, pour les films de celui qui était juste avant son enfant chéri. Nous nous intéresserons cependant à une crise que nous sentons plus profonde, celle de l'auteur tel qu'il est montré ici, dans un film que l'on peut considérer comme une déconstruction de l'édifice qui avait permis la reconnaissance de la source créatrice d'*Annie Hall* et de

⁵¹ Michel Lebrun, *Woody Allen*, PAC (Paris, 1979), p. 195.

⁵² HIRSCH, pp. 94-5. La première édition de l'ouvrage de Foster Hirsch date de 1981.

⁵³ *Ibid.*, p. 194

Manhattan. *Interiors* avait, il est vrai, remis en question l'instance mise en place dans *Annie Hall*, mais la maîtrise et le style personnel dont témoigne *Manhattan* semblaient avoir restauré la position de l'auteur Allen face au public. *Stardust Memories* apporte un démenti retentissant à ceux qui pensaient qu'Allen pourrait capitaliser sur son succès pour repasser les plats des tribulations d'un irrésistible névrosé à Manhattan. Comment cela serait-il possible lorsque l'on a l'autodérision pour arme de prédilection ? Le film, d'emblée, surprit : mais est-il si surprenant, à la lumière de l'évolution de la figure de l'auteur chez Allen ?

Nous l'avons vu, le spectateur d'*Interiors* éprouve quelque difficulté à « construire » un auteur à ce film, auteur que l'on attendait assez proche de « ce » ou « celui »⁵⁴ qui était à l'origine de *Annie Hall*. Ce dernier film témoignait de l'invention d'un style et de personnages nouveaux, parmi lesquels nous pouvons inclure sans hésiter celui de l'auteur, que nous ne confondons pas, en dépit de toutes les ambiguïtés déjà soulignées, avec celui du narrateur. Ces nouveautés désormais évidentes découlaient de l'évolution de modes narratifs et de mises en image d'une problématique portant sur l'origine même du film et apparaissant dès le tout premier film du cinéaste, comme nous l'avons dégagé plus haut. Les personnages joués par Allen, par exemple, ne s'étaient jamais privés de se présenter comme des sources d'énonciation en s'adressant directement au public, dans la tradition des *comedians* passés au cinéma, annonçant la fameuse première scène de *Annie Hall*. Nous avons vu comment Allen, s'absentant d'*Interiors* en tant qu'acteur, pose de nouvelles règles, permettant au spectateur de construire un auteur différent, plus proche de celui d'un cinéma moins « conscient de lui-même », et comment de nombreux destinataires du film ont refusé de construire cette nouvelle configuration. *Manhattan* les avait rassurés en les confortant dans leur idée de ce que devait être un film de Woody Allen. Et voilà que le cinéaste remet immédiatement en jeu les rapports entre attentes des spectateurs et film dans une production que lui-même considère comme de première importance.

Les images inaugurales s'avèrent à la fois inattendues et logiques par rapport à l'évolution du cinéma d'Allen. Le noir et blanc rappelle *Manhattan* et si le grain rugueux, les contrastes violents, et les gros plans appuyés des visages plus que tourmentés des voyageurs hagards de ce train lugubre sont loin d'être caractéristiques du style visuel habituel d'Allen, ils apparaissent suffisamment comme des citations de Bergman ou de Fellini pour qu'on les attribue finalement à un cinéaste rendant volontiers hommage à ces maîtres. L'inattendu, c'est

⁵⁴ Pardon de ces précautions typographiques, mais elles nous semblent nécessaires pour représenter « l'auteur construit » dans sa complexité, instance narratrice abstraite ayant malgré tout, dans le cas particulier des films d'Allen, certains traits anthropomorphes.

ce silence, seulement rompu par le tic-tac lancinant du temps qui s'écoule, inexorable, chez un cinéaste connu pour la virtuosité de ses dialogues. Il semble donc d'emblée renoncer aux manœuvres de séduction auxquelles l'autorité présidant à l'élaboration de ce qui est présenté aux spectateurs se livrait au début de *Manhattan*, par exemple. On en prend même le contre-pied, la laideur soulignée des visages et des lieux s'opposant à la joliesse assumée des vues de Manhattan, et le mutisme contrastant radicalement avec la logorrhée de la voix *off* comme avec les accents bouleversants de la musique de Gershwin. Dans *Manhattan*, le narrateur revoyait sans cesse sa copie et semblait avoir toute latitude pour reprendre son chapitre premier depuis le début. En revanche, on nous montre ici un personnage incarné par Woody Allen, soit en partie constitutif de l'entité « auteur », qui ne peut échanger son ticket et se voit condamné au train sinistre tandis que le train du plaisir hollywoodien part sans lui dans une autre direction. Confronté à ses premières images, le spectateur hésite. Cela ne ressemble pas à du Woody Allen, mais pourtant s'en est : le personnage, silhouette bien connue, s'y comporte clairement comme un protagoniste, impuissant, certes, mais désespérément actif parmi le troupeau des victimes résignées, qu'il parlemente avec le contrôleur impassible ou s'acharne contre la vitre close. Avant même la séquence suivante levant l'incertitude en désignant ces premiers plans comme constituant la fin du « film dans le film » que le protagoniste, un cinéaste en crise, propose à ses producteurs, on peut percevoir une ironie bien allénienne dans le grossissement du trait et la symbolique appuyée jusqu'à la caricature. La démarcation entre premier et second degré est toutefois quasi imperceptible, et fort peu de critiques ont regardé la scène sous l'angle de la parodie, qui nous semble pourtant être un des éléments constitutifs de ce début provocateur. La caricature « passe », le subtil mélange d'évocation sinistre et d'exagération se trouvant concentré dans le visage de l'acteur Woody Allen, ce masque qui, à bien y regarder, respire la tristesse, sinon la tragédie, et qui pourtant ne peut se défaire de l'aura comique des rôles antérieurs. Comment ne pas imaginer qu'ici Allen se moque de ces comiques qui se croient obligés de faire dans le tragique pour accéder à la cour des grands ?

Au fur et à mesure que l'on avance dans le film, la perplexité grandit. Aux premières images, sorte de cauchemar et de danse macabre entraînant les passagers du train du plaisir comme ceux de celui du chagrin vers la même ultime décharge, succèdent des plans au montage saccadé, dans lesquels errent des silhouettes indistinctes émettant de virulentes critiques à l'encontre de ce que nous venons de voir. Est visé également celui qui a produit ces images problématiques, désigné par un simple pronom à la troisième personne. Clairement, le sujet du film, c'est un cinéaste, son cinéma, et la crise qu'ils traversent. Le film

fut généralement mal reçu par la critique et le public⁵⁵ qui virent de l'insulte dans la manière dont les traitait ce personnage de cinéaste, qu'ils percevaient très proche de Woody Allen⁵⁶ et à qui ils n'accordaient pas les circonstances atténuantes de l'autodérision. Pour nous, loin de « cracher dans la soupe », Allen se livre là à un authentique questionnement quant à l'essence même de ce qu'il souhaite créer au cinéma. Pour ce faire, il prend le risque de se distribuer dans un rôle passablement antipathique, remettant en question le capital de sympathie constitué depuis *Take the Money and Run* et à peine entamé par *Interiors*, film d'autant plus facilement écarté par ses détracteurs que l'acteur Allen en est absent. Ici, il est omniprésent, ne se déroband pas aux gros plans en légère contre-plongée qui viennent accabler la plupart des visages du film, à l'exception peut-être des femmes aimées ou « aimables », Dorrie (Charlotte Rampling), Isobel (Marie-Christine Barrault) et Daisy (Jessica Harper). Et encore, celles-ci n'échappent pas à la cruauté d'une caméra scalpel qui expose leurs défauts à la manière de ces sculpteurs des XIVe et XVe siècles qui, loin de l'idéalisme de leurs prédécesseurs, exprimaient la terreur de ces siècles de guerre et de pestilence en soulignant chaque tendon, chaque veine, chaque boursoufflure des corps de leurs gisants. Tandis que les salières de Dorrie l'anorexique se creusent dans l'effort qu'elle fait pour ouvrir une bouteille, Isobel a droit à un gros plan juste au moment où elle fait sa peu flatteuse gymnastique faciale. Quant à Daisy, elle offre un vrai festival d'ongles rongés et de lèvres mordillée et dissimule en permanence son regard derrière des lunettes sombres. Ces dernières sont par ailleurs l'objet qui, de notre point de vue, symbolise le mieux l'entreprise d'Allen dans ce film, puisqu'on y voit son personnage troquer les montures habituelles pour des lunettes noires de *playboy* paradoxal, signalant une noiceur nouvelle. Le changement de lunettes marque un passage au sombre, du regard lucide de l'ironiste à la noirceur du cynique, mais aussi toute l'ironie avec laquelle il faut appréhender cette figure d'auteur acclamé, tourmenté, contrarié.

La structure ou, plus exactement, la manière dont est mené le récit permet à Woody Allen d'offrir à la fois un florilège de ce qui caractérise son cinéma, et un contrepoint ironique. Cette attitude qui lui permet de jouer sur plusieurs tableaux à la fois, voire de pouvoir dire une chose et son contraire⁵⁷, se trouve sans doute à l'origine du désaveu des

⁵⁵ "... Woody ... included a depiction of his audience as a circus of grotesques that caused Woody's fans to recoil in horror: for in *Stardust Memories*, he certainly seemed to be announcing that he hated the people who loved him.", BRODE, p. 200.

⁵⁶ "From the time of *Annie Hall*," he told Charles Champlin in 1981, "people regard anything I do as autobiographical, so I guess they look at *Stardust Memories* and say is that what you think of us? I can't always sit with people and tell them to think of it as a fictional film about a filmmaker going through a crisis in his life. It's hard for them to dissociate him from me.", BRODE, p.202.

⁵⁷ Nous préférons cette traduction du « *have it both ways* » de l'anglais, au matérialisme du beurre et de l'argent du beurre.

critiques « grand public », à la peine dès lors que leur travail consiste à évaluer, classer, noter un film pour le conseiller ou le déconseiller aux spectateurs plutôt qu'à l'analyser. Cette structure est extrêmement complexe, qu'on en juge : on y distingue les extraits du film dans le film de ceux des films antérieurs de Sandy, et les passages consacrés directement à la diégèse (soit, en gros, la réception négative du dernier opus de Sandy, ses démêlés avec la production, son agent, son conseiller financier, et autres importuns, puis le mini festival à l'hôtel Stardust d'une cité balnéaire anonyme, la visite d'Isobel, l'escapade avec Daisy et la rencontre avec les soi-disant extra-terrestres), des visions, phantasmes et retours en arrière. Enfin, on se retrouve avec tous les passagers des différentes strates du récit pour applaudir à la séquence de dénouement qui renvoie à l'ensemble comme étant « le dernier film de Sandy Bates », de la projection duquel sortent dans le désordre acteurs et « spectateurs » anonymes. A moins que l'on ne s'exaspère ou que l'on ne reste perplexe, comme semble nous y inviter le dernier plan dans lequel Sandy/Woody Allen nous renvoie au vertige d'un écran vide au centre de notre écran, nous y reviendrons. A ce stade, la question qui demeure posée est celle de la mutation que *Stardust Memories* fait subir à ce que nous nous obstinons à désigner sous l'appellation d'auteur. A revoir le film, nous percevons pourquoi, en dépit de sa mauvaise réception critique et publique aux Etats-Unis, il compte parmi les favoris du cinéaste. Ce dernier, non pas par bravade ou par pose d'artiste incompris et méprisant, mais par une sorte d'honnêteté à vrai dire particulière et ambiguë, y souligne à la fois ses limites et ses audaces. Il ose, lui à qui on ne reconnaît pas forcément un statut d'auteur, se mesurer aux grands, et risque des angles nouveaux et des images surprenantes s'intégrant à une structure audacieuse. On peut, à l'instar de Douglas Brode⁵⁸, ne voir qu'afféterie et imitation dans les plans du hall de l'hôtel désert et de l'appartement surexposé de Sandy ou dans les clichés saccadés du visage ravagé de Dorrie à la clinique. On peut aussi les regarder sans a priori comme autant de tentatives d'affiner l'expression filmique du dérisoire. Des silhouettes errantes, parfois à contre-jour, à des distances variant constamment, des visages torturés surgissant dans le champ, des lumières saturées et des contrastes violents, des décors austères qui se vident et se remplissent... le tout marqué par l'arbitraire, comme pour justifier le leitmotiv de Sandy dénigrant l'ensemble de son oeuvre, « *my stupid little films* ». On comprend dès lors que le film puisse ne pas se présenter sous un jour très favorable, dans la mesure où le principe d'arbitraire dégagé plus haut risque de grever l'ensemble d'une impression d'inanité, voire de

⁵⁸ “*Stardust Memories* looked like a self-conscious steal of *8 1/2*.”, BRODE, p. 200. “...imitativeness is usually the sign of a second-rate talent.”, BRODE, p. 204.

mépris pour le spectateur, comme le souligne Douglas Brode⁵⁹. Il est clair cependant que ces traits visent bien plus le protagoniste que le spectateur, dans un exercice de dénigrement féroce : est-ce à dire que la figure de l'auteur doit être déconstruite plutôt que construite ?

En tout état de cause, le film met en scène cette déconstruction, à plusieurs niveaux : d'abord dans la figure du protagoniste, cinéaste en crise et personnage antipathique, puis dans sa structure éclatée, et enfin dans le hiatus qu'il présente par rapport à ce que l'on pouvait attendre, en 1980, d'un film de Woody Allen après *Manhattan*. Toutefois, qui fait l'effort d'aller au-delà d'une première impression de décousu, de cynisme et de noirceur faisant effectivement du film un « mauvais objet » difficile à aimer, découvre qu'il est possible d'y voir à la fois un bilan et un manifeste de ce qu'un film de Woody Allen est et n'est pas. Film dont on a dénoncé le caractère foncièrement négatif, *Stardust Memories* explore les pistes ouvertes dans les films antérieurs, pour en fermer certaines⁶⁰. C'est la dernière fois que Woody Allen incarne un personnage aussi proche de ce qu'il est à la ville, professionnellement du moins, et les masques des films à venir se feront plus opaques, les compositions plus distancées. Film bilan, *Stardust Memories* dénonce, de notre point de vue, l'impasse de l'assimilation du personnage à l'auteur, et de l'étude du film comme reflet de la biographie de ce dernier. Certaines scènes, extraites des œuvres de Sandy Bates, rappellent les comédies loufoques des débuts qu'à plusieurs reprises des personnages disent regretter (jusqu'à une créature extraterrestre au Q.I. surmultiplié), et offrent un assortiment de possibilités comiques, une structure que des films postérieurs comme *Deconstructing Harry* reprendront. En d'autres termes, *Stardust Memories* établit ou plutôt rétablit, au-delà de la décomposition apparente, la notion d'auteur comme source d'idées, de gags, de pistes, et nous montre un personnage de cinéaste au travail, qui crée en dépit, et sans doute en raison des difficultés qu'il rencontre. Les trouvailles formelles abondent, le film associant des caractéristiques éminemment alléniennes (la musique de jazz, l'excellente distribution, à la fois variée et harmonieuse, la qualité du jeu des actrices en particulier) à des figures plus rares comme le gros plan ou un montage volontairement heurté. La composition tient du collage, mais en apparence seulement, et la structure s'avère très dynamique. Si bien que le film avance, de même que « le film dans le film » et qu'après les débuts catastrophiques évoqués plus haut, tout s'achève avec la fin de la projection du même opus enfin terminé. Quant à Sandy Bates, nonobstant sa personnalité désagréable, ses jérémiades et son exaspérante crise

⁵⁹ "... for the casual viewer—and, for better or worse, most people will always be casual moviegoers, just as most critics remain barometers for that audience—*Stardust Memories* is an insulting and angering film, as derisive as it is derivative.", BRODE, p. 205.

⁶⁰ "...as if Allen himself is staging a farewell to stand-up comedy.", HIRSCH, p. 196.

existentielle, il peut se retourner sur un ensemble de productions qui font œuvre, inscrire un nouveau film à sa liste et repartir vers d'autres aventures créatives. L'ironie qui sous-tend un travail fort intéressant du point de vue esthétique permet cet achèvement paradoxal.

Le film, nous l'avons dit, se trouve tout entier placé sous le double signe du dérisoire et de la dérision, au point que de nombreux observateurs se sont crus visés par la caricature grinçante. Il parvient à associer aigreur et tendresse grâce à une appréhension très diversifiée de son personnage principal que l'on se surprend tour à tour à détester, à plaindre et à trouver sympathique, sans jamais vraiment s'identifier à lui, dans la mesure où la mise en abyme constitutive du film le maintient à distance. A qui devons-nous les images qui nous parviennent, à « Woody Allen », à « Sandy Bates » ou au protagoniste du ou plutôt des films dans le film ? Invités à construire une figure d'auteur sur le mode du kaléidoscope, nous résistons, à l'instar de ceux qui reçurent mal le film, avant, pour certains, de céder aux charmes indéniables que les amateurs d'Allen trouvent dans ses œuvres, les saynètes irrésistiblement incongrues, les instants de grâce nostalgique, et surtout le festival d'enchâssements des deux scènes finales qui révèlent et réconcilient à la fois⁶¹. A l'avant-dernière, Sandy rattrape Isobel alors qu'elle le quitte, et propose, dans un train qui rappelle celui de la première séquence, un heureux dénouement hollywoodien à leur idylle et au film dans le film, tandis que le dialogue balaie allégrement tout reproche d'invraisemblance. Nous assistons, médusés, à l'embarquement général pour Cythère, ou plutôt pour le Paradis du Jazz, mais la fin en trompe-l'œil du film dans le film n'est que provisoire, et l'autorité narratrice s'empresse de relever le rideau pour une succession de rappels dans la scène ultime.

INTERIOR. STARDUST HOTEL AUDITORIUM—NIGHT.

The audience looks up at the movie screen, clapping and talking enthusiastically. The projector light goes off and the house lights go on. People get out of their seats, talking and gesturing among themselves. (...)

Daisy, wearing her sunglasses, and Isobel are among the last to leave the auditorium. They walk past the rows of chairs, deep in conversation.

DAISY You looked so beautiful, I couldn't believe it. You really did. (...)

DAISY (*Gesturing*) Did you find— By the way, I want to ask you... did you find, when you did, like, kissing scenes with him...

ISOBEL (*Chuckling*) Oh...

DAISY (*Moving her hand near her mouth*) Did you no- ... Did he open his mouth with you, and-and wiggle his tongue around?

ISOBEL (*Laughing*) Yes! Yes, he did! (*Laughing*) And he never lets you go!

DAISY It's the most irritating thing, right? (...)

An old Jewish man and Rash, his wife, are the very last ones to leave. The old man gestures at the movie screen with one arm; the other arm is around his wife.

⁶¹ Voir tome II, annexe 3, p. 29.

OLD JEWISH MAN (*Shaking his head*) It's amazing, Rash. From this he makes a living? I like a melodrama, a musical comedy with a plot....

He continues his speech in Yiddish; they walk out of the room. The auditorium is empty for a moment, holding only the stage, the silent movie screen, and the rows and rows of chairs. Piano music is heard as Sandy is seen walking down the aisle. He goes into one of the first rows of chairs; he bends down and picks up his sunglasses. He puts them on and walks back up the aisle.

Sandy pauses for a moment, turning to look back at the movie screen, then he walks out. The auditorium lights fade into black, revealing rows of archlike ceiling lights. They, too, darken. And the piano music stops...

Qui sort, au dernier plan, de la salle de projection du « Stardust » ainsi tendue en miroir ? Serait-ce cette figure allénienne de l'auteur que nous cherchons ici à cerner ? La dernière scène offre un concentré du sentiment d'incertitude qu'exalte ce film référentiel à plusieurs niveaux, ou, comme on dit en anglais, *self-conscious*⁶², sa composition en abyme réclamant de la part du récepteur un effort l'associant à la narration tout en le maintenant à distance. Le dispositif s'avère par ailleurs d'autant plus subtil, ou pervers diront certains, que tout semble conçu pour nous faire tomber dans le « panneau » de l'assimilation biographique du personnage, cinéaste lui-même, au réalisateur et à la personne Woody Allen. Pour preuve, la réaction de Richard Blake à la suite des plaintes d'Isobel et de Daisy (à moins qu'il ne s'agisse de Marie-Christine Barrault et de Jessica Harper ?) : « *he has taken advantage of his role as director to engage in unwelcome kissing on the set. Theologically, this is a step backward...* »⁶³ Qui est cet « il » pour faire ainsi enregistrer un recul théologique au cinéma d'Allen ? On s'interroge sur le sens à donner à théologique, que dans ce contexte Richard Blake paraît assimiler à moral, mais la remarque du critique a ceci d'intéressant qu'elle est directement inspirée par l'ambiguïté constitutive de la figure de « l'auteur » chez Woody Allen, et par la perception brouillée que l'on peut en avoir. Pour Blake, « il » fait preuve d'une grande complaisance, et sa critique annonce les reproches ultérieurs qui seront fait à un réalisateur passant à l'acte pour non pas « faire faire de jolies choses à de jolies femmes » comme disait Jean Renoir, mais bien pis, faire des choses à de jolies femmes... On peut prendre cependant le contre-pied de la condamnation, et trouver qu'il y a une franchise louable à souligner un des éléments essentiels du fonctionnement filmique, soit les troubles plaisirs du voyeurisme et de la fameuse « pulsion scopique ». Loin de nier ou de feindre d'ignorer que le cinéma est un art fondamentalement impur, pour reprendre André Bazin⁶⁴, Allen se désigne clairement comme un *menteur sincère*. Il produit une manière de caricature

⁶² "... a curious self-consciousness on the part of the audience of *Stardust Memories*.", WERNBLAD, p. 91.

⁶³ BLAKE, p. 91.

⁶⁴ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf (Paris, 1976 [1958-1962]).

bien dans la veine de son comique, jouant sur notre croyance, dans la mesure où, un temps, nous suspendons notre incrédulité pour accepter la représentation comme des actes « réels ». Pourquoi tant de baisers à l'écran, depuis les origines, sinon pour procurer un plaisir ambigu aux regardeurs qui se prennent à y croire ? On pourrait presque assimiler le baiser de cinéma à une des « figures de l'invisible » chères à Marc Vernet, tant cette représentation du contact charnel et de l'échange des souffles illustre bien la mystérieuse rencontre entre le matériau filmique et notre réalité de spectateurs. Quant à « Woody Allen », être de chair et de désir, il est fort probable qu'il ait pris plaisir à embrasser Marie-Christine Barrault, en particulier pour le « gros baiser mouillé » que Sandy Bates propose comme meilleure fin possible à son film, à l'avant-dernière scène, ambiguïté qui en renforce l'ironie :

SANDY (...) I had a very, very remarkable idea for a new ending for my movie, you know? We're—we're on a train and there are—there are many sad people on it, you know? And-and I have no idea where it's headin'... could be anywhere... could be the same junkyard. And, uh— But it's not as terrible as I originally thought it was because—because, you know, we like each other, and-and... uh, you know, we have some laughs, and there's a lot of closeness, and the whole thing is a lot easier to take.

ISOBEL (*Shaking her head, reacting*) I don't like it.

SANDY Uh! You don't like it?

ISOBEL It's too sentimental.

SANDY So? But so what? It's the good sentimental. That's what you—you know... I-i-it's... A-a-a-and, and you know, it's— But there's this character that's based on you that's—that's very warm and very giving and you're absolutely, um, nuts over me. You're just crazy about me. You just think I'm the most wonderful thing in the world, and-and you're in love with me, and you're... (*Isobel tries not to smile, but she can't control herself, she chuckles*) And-and despite the fact that I do a lot of foolish things, 'cause-'cause you realize that-that down deep I'm-I'm... not evil or anything, you know? Just sort of floundering around. Just-just... ridiculous, maybe. You know, j-just searching, okay?

ISOBEL (*Giggling, shaking her head*) I don't think it's realistic.

SANDY (*Touching his mouth, gesturing*) What—? Now? This is... Now you're gonna bring up realism, after... after...? This is a hell of a time to— Now, I know one thing: that a—that a huge big wet kiss would go a long way to selling this idea. I'm-I'm very serious. I-I think, I think this is a big, big finish. Do you know what I mean?

The music swells. Isobel smiles and turns around in her seat to face Sandy. He leans over the back of her seat and kisses her.

The train engine is heard. The camera is outside the train again, showing Sandy and Isobel still kissing through the window. The train begins to move; Isobel's two children, looking up over their seats, watch Sandy and Isobel, big smiles on their faces. Sandy and Isobel continue to kiss as the film cuts to:

*INTERIOR.. STARDUST HOTEL AUDITORIUM—NIGHT.*⁶⁵

Voici comment, avant de passer à la scène ultime citée plus haut, le dispositif ironique allénien s'illustre en quelques plans et répliques fondés sur un modèle de réception à niveaux

⁶⁵ ALLEN, 1983, p. 376.

multiples particulièrement explicite dans *Stardust Memories*. La dernière scène décalera encore, au moins d'un cran, ce que l'on donne à voir et à entendre, pour brouiller définitivement les pistes sur la silhouette ambiguë d'une « figure d'auteur » se retournant pour scruter un écran vide. Dans l'avant-dernière scène en revanche, on tâche encore de nous faire démêler l'écheveau de l'attribution de l'autorité narrative. En apparence, il s'agit d'un dénouement, qui serait classique s'il n'était si autoréférentiel et ne tâchait pas de jouer sur plusieurs tableaux à la fois. Le dialogue fait d'ailleurs énoncer à Sandy Bates, cinéaste en crise, la contradiction fondamentale qui entrave le déroulement fluide de la création et de la production de son film, et probablement, au-delà, de tous ses films. Il tente de bien refermer la boucle narrative au moyen d'une fin des plus hollywoodiennes (« *there is a lot of closeness* ») facile et agréable à tous, tout en avouant qu'il est incapable de conclure ainsi (« *just sort of floundering around* »). La possibilité de la fin hollywoodienne, *Hollywood Ending*, est plus qu'évoquée, elle est effectivement réalisée à l'image, mais toujours avec le contrepoint de la réserve ironique qui n'a de cesse de nous rappeler que tout cela n'est que spectacle. Le train en noir et blanc, sinistre dans la scène d'ouverture, s'illumine de ce « grand » baiser, que les enfants regardent avec un « grand » sourire, mais demeure le même train capable de transporter le cauchemar comme la romance, métaphore du film capable d'accueillir les spectacles les plus contradictoires sur un même support. La mise en images souligne l'aspect métaphorique, puisque le baiser final est filmé à travers la vitre du train, le cadre de la fenêtre préfigurant l'écran de la salle de projection de l'hôtel Stardust et doublant celui de « notre » salle ou de notre téléviseur, nous ramenant à notre condition de spectateur. Rien ici ne vient favoriser notre croyance en ce que nous voyons ; tout, le dispositif, les propos des personnages eux-mêmes, vise à émettre des réserves définitives quant à la vraisemblance de cette fin, que seule rend possible l'ironie qui nous autorise le plaisir d'une fin traditionnelle dont nous goûtons à la fois le charme et le ridicule.

On ne pourra toutefois l'apprécier qu'à condition d'entrer dans le jeu et de se soumettre à l'autorité ambiguë qui en fixe les règles, cette instance qui, pour nous, fait fonction d'auteur et ne peut que demeurer mouvante, labile et pour tout dire fuyante. Comment accepter de reconnaître une autorité qui ne parvient à se dire que sous le mode de la dénégation, et ce faisant, se dit quand même ? « La manœuvre est risquée, et, comme tout jeu dialectique, elle ne réussit que de justesse. »⁶⁶ Plus que le baiser final, trop parodique pour être honnête, quelques plans fugaces dans le film, en particulier l'évocation nostalgique des

⁶⁶ Vladimir Jankelevitch, *L'ironie*, Flammarion (Paris, 1964), p. 129.

« bons moments » avec Dorrie⁶⁷, nous semblent bien illustrer ce que Sandy Bates désigne sous l'appellation « bon sentimental », soit ces instants d'épiphanie où le filtre de la dérision est levé pour laisser affleurer l'émotion. Le film peut parfois se montrer aimable, les instants de tendre nostalgie faisant passer l'amertume des constats cruels. On voit cependant que le dialogue qui semble donner la parole à toutes les appréciations possibles du film, dans le même temps ôte les mots de la bouche de ceux qui pourraient exprimer une opinion quelle qu'elle soit. En d'autres termes, la richesse même du film peut laisser la désagréable impression que tout est contrôlé et que notre rôle de spectateur est lui aussi écrit. La contradiction n'est qu'apparente puisqu'elle est énoncée dans la même foulée que le reste. Dès lors, la figure d'auteur risque bien d'être perçue avec antipathie, l'imagier se faisant manipulateur. Dans ce film qui ne cherche pas le consensus, il nous semble que la riche formule, à trop exposer les ambiguïtés de la création filmique et de sa réception et à trop vouloir jouer sur des tableaux contradictoires, se prend à ses propres pièges. Le résultat, aux sutures visibles laissant voir hiatus et failles, a su plaire à ceux qui aiment que les films, secouant leur routine, les invitent à douter de codes préétablis trop facilement confondus avec des vérités premières. Dans le même temps, il n'a pas manqué de détourner de lui ceux qui attendent la satisfaction d'un produit d'accès plus facile, et qui peinent à faire la part, chez l'ironiste, entre « mensonge sincère » et facilité hypocrite. Même s'il nous semble que la toute dernière image offre une solution possible, mais tout juste esquissée, il apparaît à lire les critiques que cette figure de l'auteur allénien, silhouette mi-moqueuse, mi-mélancolique, n'est guère recevable. Après le succès de *Annie Hall* et de *Manhattan*, certains attendaient autre chose que l'expression de doutes et d'ambiguïtés, quand d'autres apprécèrent la démarche d'un auteur célèbre se remettant en cause. On peut se demander dans quelle mesure les films ultérieurs rétablirent l'image de « l'auteur » auprès de ceux que *Stardust Memories* avait brouillé avec Woody Allen et son cinéma.

“I want that thing to emit light rays and so capture the future and the past”

Le film suivant, *A Midsummer Night's Sex Comedy* (1982), aurait dû rallier davantage de suffrages puisqu'il se présente sous une forme des plus classiques. Or, la réception, aux

⁶⁷ Dans ce film qui enchaîne les fins possibles, Sandy, au moment de recevoir une récompense après une rétrospective de son oeuvre, fait part d'un souvenir auquel se « raccrocher » sur la table d'opération, l'ironie voulant que l'efficacité de cette raison de vivre soit absolument nulle – l'hommage, rappelons-le, est posthume – mais que la scène laisse passer suffisamment d'émotion pour créer un beau moment de cinéma. Voir tome II, annexe 3, p. 28-9.

Etats-Unis du moins, ne fut guère plus satisfaisante que celle de *Stardust Memories*. Consciente de prendre le contre-pied de bien des critiques⁶⁸, nous insisterons pourtant sur son importance dans la filmographie de Woody Allen en ce qui concerne l'établissement d'une figure particulière de « l'auteur ». Il n'encourt pas les accusations d'exhibitionnisme que l'on peut adresser à *Stardust Memories*, explicitement consacré aux affres d'un réalisateur en crise. Ici, nulle figure de cinéaste, de *comedian* ou d'écrivain. Le personnage qu'incarne Woody Allen n'occupe pas plus la scène que les autres, dans un film que l'on peut qualifier de choral. Tout semble fait pour mettre à distance l'équivoque relation entre « auteur », personnage, acteur et même personne qui sous-tendait le film précédent. Outre le relatif effacement du personnage allénien, la distance est marquée par une volonté de dépaysement plongeant le film dans une atmosphère radicalement différente de celle du précédent, qu'il s'agisse de l'époque, de la musique, des choix visuels et de la construction même. L'action se situe dans les premières années du vingtième siècle, et la « pièce d'époque » (*period piece*) se nimbe d'une douce lumière dorée en contraste absolu avec le cruel noir et blanc de *Stardust Memories*. Là où, dans un « Woody Allen », on attendrait du *ragtime*, style musical contemporain de l'action⁶⁹, le choix se porte sur Mendelssohn, *Songe d'une nuit d'été* oblige. Autre décalage, le décor campagnard, qui étonnera plus d'un critique. Unique partie de campagne de la filmographie, cette « comédie érotique » n'occupe pas, pour nous, une place à part, sinon en apparence. Elle transcende les préoccupations, voire les obsessions alléniennes,

⁶⁸ "Critic Peter Rainer complained: "Wan and featherlight... It's as if Allen had decided he could no longer be the handwrenching Bergman of movies like *Persona*, so now he's trying for the lyrical Bergman of *Smiles of a Summer Night*. In *Time*, Richard Corliss complained: "no Woody Allen comedy should mosey for arid stretches without a well-turned gag... Woody Allen has chosen to jettison those aspects of his comedy that made him a national endearment." (...) In *National Review*, John Simon referred to it as "an utterly misbegotten item in which there is little sex and less comedy... the couplings or near couplings are drably mirthless... Moreover, Allen's gags are sparse, old, repetitious, or crude..." In *The Nation*, Robert Hatch wrote that "the atmosphere is wrong. Allen, it would seem, has brought his cares with him, and they are incompatible with the bucolic revels... The strain appears in the direction, which seems not unlike that of a hostess who fears her soufflé will not rise..." Stanley Kauffmann, conversely, praised Allen's direction in *The New Republic*, calling this (*sic*) "easily best-directed film," noting Allen's clear (and long sought-after) confidence with the camera. For Kauffmann, the problem was in the writing: "Allen uses some of the most trite pastoral symbols, and not paradoxically: a rabbit, a leaping deer, an owl on a branch swivelling its head as humans below argue. All that's missing is a huge close-up of a dewdrop falling from one leaf to another." Allen now had two failures in a row.", BRODE, p.222.

"A second consecutive film based on earlier familiar classics indicates that Allen had reached a plateau in his creative life. In this second borrowing, the grand larceny of *Stardust Memories* was becoming a deeply entrenched kleptomaniac, a cover for waning originality.", BLAKE, Blake p. 91.

⁶⁹ C'est le choix que fera Milos Forman pour *Ragtime*, qui rend hommage au dynamisme américain à l'orée du vingtième siècle, période que Forman décrit comme bouillonnante, voire violente, quand Allen en propose une représentation élégiaque et sereine. On remarquera cependant que les deux films, quasiment contemporains, sont liés par la présence de Mary Steenburgen, l'une des actrices principales de *Ragtime*, qui incarne dans *A Midsummer Night's Sex Comedy* Adrian, l'épouse du personnage que joue Allen. Quant à la musique, les tourments sentimentaux des protagonistes d'Allen pourraient fort bien s'accompagner du rythme syncopé du *ragtime*, et se trouvent décalés, voire ironiquement relativisés, par la plus grande harmonie des citations de Mendelssohn (Milos Forman, *Ragtime*, Dino de Laurentis Company, 1981).

en introduisant des éléments nouveaux. La thématique s'appuie sur des constantes, les élans et les hésitations sentimentaux et charnels de trois hommes et de trois femmes qui tour à tour s'apparient et s'éloignent, constituant la trame d'une comédie des erreurs ou plutôt des errements inspirée de Shakespeare, de Bergman et de Jean Renoir. Comme dans tout « Woody Allen », ces figures complexes suscitent moult commentaires chez les personnages, et les étreintes sont davantage évoquées qu'elles ne sont montrées. Tout ici, désirs, regrets, jalousies, est objet de badinage, jusqu'à la mort qui ne manque pas de jouer un rôle dans la comédie. On pourrait se laisser prendre à la lumière de l'été, au plaisir de la tablée d'amis, à la beauté des trois personnages féminins évoluant avec un parfait naturel dans des costumes rehaussant leur féminité, et croire que Woody Allen tourne simplement la page tourmentée de *Stardust Memories* pour offrir cette idylle bucolique à sa nouvelle muse, Mia Farrow. Cette dernière fait ici de délicieux débuts chez Allen, dans un film que l'on est en droit de considérer comme trop joli pour être mémorable. Toutefois, un peu d'attention fait percevoir ce que les images flatteuses, les enchaînements fluides et la légèreté du ton recèlent de cruel et de poignant.

La facture classique du film convient merveilleusement à la figure, classique elle aussi, du jeu qui vous engage bien plus qu'il n'y paraît, mise en abyme des enjeux de la représentation des relations amoureuses. En apparence, il ne s'agit que de jouer, mais qui sait les blessures infligées ? Ce n'est pas un hasard si l'on fait usage ici de la symbolique ambiguë de l'archerie. On passe ainsi du « simple » jeu sportif entre les deux hommes jeunes et la jolie infirmière peu farouche à la blessure infligée au séducteur hédoniste par le vieillard que l'on pensait sage. Mais après avoir décliné l'invitation à la compétition au profit du combat plus intellectuel des échecs⁷⁰, ce dernier se verra ramené à la sauvagerie instinctive par la jalousie. Nous ne sommes ni chez Musset, ni chez Marivaux, mais nous pouvons éprouver la saveur douce-amère du sentiment nostalgique qui baigne tout le film, au risque de la mièvrerie.

Ainsi, les plans de coupe dignes de calendriers des postes, sur fond de musique de Mendelssohn, ont-ils beaucoup étonné, voire scandalisé. Nous avons lu plus haut comment Stanley Kauffmann n'avait pas de mots assez vifs pour exprimer son dégoût à leur vue. Il est vrai qu'ils paraissent maladroits, mais on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'une tentative de sourire de ces chromos tout en jouissant quand même de leur indéniable joliesse. L'ironie, si ironie il y a, deviendrait-elle ici trop subtile pour convaincre ? D'autres cinéastes ont recours à des plans de coupe en apparence semblables : on pense à Bergman, aux images

⁷⁰ Terrain sur lequel il se fera cependant battre par la même affranchie, championne du tir à l'arc comme de la technique amoureuse.

d'automne dans *Cris et Chuchotements*, ou à celles du parc de *Fanny et Alexandre*, montrant la pluie qui s'abat, inexorable, sur les statues, les vasques de géraniums et les jouets oubliés. Inscrits dans des films dont la beauté des images, loin d'être gratuite, participe de la profondeur des situations et des thèmes, et dont les passages légers ou humoristiques ne reposent qu'exceptionnellement sur la dérision, ces plans ne risquent guère d'être perçus au second degré. En revanche, ils jurent dans un film de Woody Allen. Risquons cependant, sinon une justification, du moins une explication : ce décalage de plus ne pourrait-il pas être vu comme un aveu de faiblesse ? Pastichant Renoir et Bergman, le film exprime de l'admiration pour ces maîtres, tout en glissant régulièrement quelques plans d'apparence indignes, que leur fausse naïveté rend risibles, signes que le film ne vise pas à la profondeur des œuvres de ces grands artistes. S'agirait-il de marques de modestie ? Les grands ont dit et montré le plus admirablement du monde la tension entre joie et peine qui constitue le tissu même de l'expérience humaine, mais leurs œuvres interdisent-elles d'évoquer à une échelle plus modeste les tourments de la nostalgie et du sentiment de l'irréversible passage du temps ? Woody Allen s'y risque, tout en avouant son incapacité à adopter un autre mode que celui de l'ironie, comme une sorte de retenue au bord d'un engagement trop entier.

A Midsummer Night's Sex Comedy ne déroge pas à la règle des films d'Allen en nous offrant des commentaires sur lui-même, sur la manière dont il est conçu et sur celle dont il doit être perçu. On retrouve ici, comme dans *Take the Money and Run*, une scène de projection orchestrée par le personnage que le cinéaste incarne. Si Andrew, courtier en bourse et inventeur du dimanche, paraît très loin des écrivains, dramaturges, cinéastes et journalistes qui jalonnent la filmographie, il n'en est pas moins une véritable figure d'auteur qui crée, montre et raconte au moyen d'une étrange boule magique de sa fabrication.

Scène 20 :

La scène est en clair-obscur. La bande-son bruit doucement de grésillements d'insectes et d'appels d'oiseaux de nuit.

Plan 1 : Gros plan sur la boule aux esprits, en cuivre, qui luit doucement.

ANDREW (*Off*) Ok everyone, now I can't guarantee this thing is going to work.

Plan 2 : tous les personnages sont réunis en cercle autour de la boule.

(...) ANDREW ...OK, join hands everyone.

(...) MAXWELL Can we look at it?

ANDREW You can look at it, yes.

LEOPOLD (*Mumbling*) Guess we're here for some time...

ANDREW OK, relax. Please take this seriously. Keep concentrating.

Plan 3 : gros plan sur la boule.

ANDREW (*very softly*) Just relax... and concentrate.

(...)

Plan 9 : *plan rapproché d'Andrew qui respire avec un peu d'effort. Une lumière vient se refléter dans son verre de lunette, grandit, l'image s'éclaire tandis qu'une sorte de léger carillon se fait entendre.*

Plan 10 : *plan de tout le groupe. Andrew se tourne vers la fenêtre, montre quelque chose du doigt. Les autres se lèvent et vont vers la fenêtre.*

ANDREW Look at that, isn't that fantastic ?

WOMEN'S VOICES Oh, it's wonderful!

MAXWELL It's working, it's working!

Plan 11 : *vue de l'extérieur, à travers la fenêtre, le visage extasié d'Adrian à gauche, et un petit peu en retrait à droite, celui de Dulcie.*

DULCIE We went swimming there!

ADRIAN It's the brook!

Plan 12 : *extérieur nuit, plan large. La prairie, les bois, et une petite silhouette d'homme en vêtements clairs au second plan, éclairée par le faisceau lumineux de la boule.*

ARIEL (*Off*) It's a person, it's a man.

ADRIAN (*Off*) Oh, it's Andrew.

ARIEL (*Off*) Oh, no, it's Maxwell.

ANDREW (*Off*) Look at that!

ARIEL (*Off*) No, it's Andrew. It's neither of them.

(...)

Plan 15 : *plan rapproché d'Ariel, qui fait doucement "non" de la tête.*

ANDREW (*Off*) Is this thing looking in the past?

MAXWELL (*Off*) Or is it the future?

LEOPOLD (*Off*) It's an optical illusion.

(...)

Plan 24 : *gros plan de la boule qui explose dans un gerbe d'étincelles.*

Plan 25 : *plan d'ensemble du groupe qui réagit et s'affole autour de la boule qui continue à flamber.*

ANDREW The house will burn down!

MAXWELL You really invented something here Andrew.

ANDREW Yes, but what?

(...)ADRIAN Is it explainable? What did we see? The past, the future, the present?

(...) Andrew, resté seul, se redresse (...) et sort. (...)

ANDREW (*Off*) Hey, aren't you going to bed?

MAXWELL (*Off*) No, I'm going to stay downstairs for a while.

(...)ANDREW (*Off*) Oh really? Oh... you're just going to, err...

MAXWELL (*Off*) Get a little air.

(...)MAXWELL Just around, under the stars, I don't know.

(...)ANDREW (*Il entre à nouveau dans le champ à droite*) Then maybe I should, yeah, I should walk along with you.

(...)MAXWELL Go to bed. I'm to meet Ariel.

ANDREW You are?

MAXWELL Yes, by the brook, at midnight.⁷¹

La scène est longue, mais il importe de la regarder dans son intégralité tant elle répond, à des années d'écart, à la scène de projection de *Take the Money and Run*. Cruciale elle aussi, elle donne à voir et à entendre une représentation de la relation entre images montrées et reçues, soit entre film et spectateurs. Andrew l'inventeur se voit gentiment sommé de faire une démonstration des pouvoirs de son étrange « boule spirite », qui

⁷¹ Voir tome II, annexe 3, pp. 30sqq.

fonctionne à la manière d'un projecteur ou de la lanterne magique de *Fanny et Alexandre* ou du *Temps retrouvé*, l'adaptation de Raoul Ruiz⁷², la référence proustienne n'étant pas, on s'en doute, un hasard. Il convient d'aller jusqu'au terme du plan 25, en dépit de sa longueur qui contraste avec la brièveté de tous les autres de la scène, dont il constitue la seconde partie. Nous percevons la comédie que s'y jouent Andrew et Maxwell comme le pendant et la conséquence de la « projection ». Le chassé-croisé des deux personnages entre le champ et le hors-champ peut se voir comme une représentation fort animée du réseau complexe de désirs, de faux aveux et de vraies feintes que le film dessine, entre les personnages comme entre film et spectateurs. Dans un premier temps, le montreur d'images est presque surpris du bon fonctionnement de son invention qu'il présente sous l'habituel mode ironique, dérisoire garantie contre les souffrances de l'échec⁷³. Mais cela « marche », et les spectateurs se partagent entre différents modes de réception. La plupart projettent leur expérience ou leurs désirs dans ce qui leur est donné à voir, et Leopold le scientifique s'en tient à des explications en apparence rationnelles. Ces dernières, peu convaincantes, sont de peu de poids face à la crédulité de Dulcie qui se met à craindre les fantômes et à l'investissement émotionnel des autres destinataires de ces images. Puis dans un second temps, Andrew et Maxwell vont essayer de réaliser les promesses que la scène projetée semble contenir, en sortant à l'insu de tous, l'un et l'autre désirant Ariel, la fiancée de Leopold qui est à quelques heures de son mariage. Tandis qu'Andrew va essayer de raviver les flammes du passé et connaîtra la désillusion dans une étreinte « réelle » finalement décevante, Maxwell, blessé soi-disant au cœur par le trait de Leopold fou de jalousie, se verra ouvrir un avenir amoureux avec la même Ariel. Les silhouettes projetées étant suffisamment indistinctes pour autoriser tous les quiproquos, le dénouement sonne non pas faux, mais arbitraire, comme pour rendre conscient le spectateur du fait que tout cela n'existe que par la grâce du caprice d'une autorité tirant les fils de ses marionnettes et choisissant cette combinaison dans l'éventail des possibles. En d'autres termes, à des années d'intervalle et sous des modalités différentes en terme de ton, d'atmosphère et de qualité générale de la cinématographie, la scène répète le message ironique de celle de la projection de *Take the Money and Run*. Il ne s'agit plus ici de préparer un mauvais coup, mais l'on n'en demeure pas moins sous le signe de la duplicité, ou du moins de l'ambiguïté, constitutive de l'œuvre allénienne. L'auteur, ou plus exactement l'autorité narratrice, se présente sous les traits du projectionniste ou grand imagier qui se dédouane de la duplicité en affichant la manipulation, en la montrant clairement par le biais des mises en

⁷² Raoul Ruiz, *Le temps retrouvé*, Blu Cinematographica et al., 1999.

⁷³ Que l' « auteur » qui n'a pas essayé cette défense-là lui jette la première pierre !

abyrne, figures de l'ironie filmique. L'auteur selon Allen s'apparente à l'ironiste tel que le définit Vladimir Jankélévitch, en ce que, « jouant double jeu, [il] appartient à ce troupeau ambigu des menteurs sincères... qui est à mi-chemin entre l'illusion et la vérité, entre l'hypocrisie et la bonne foi. »⁷⁴

De *Take the Money and Run* à *A Midsummer Night's Sex Comedy*, et dans tous ses films jusqu'à aujourd'hui, Allen sans cesse a creusé le sillon du double jeu, de l'ironie qui a permis à son personnage comme à son cinéma d'évoluer et d'exister encore en dépit du sentiment du dérisoire menaçant leur existence – au point d'exténuer le personnage et d'accentuer toujours davantage ce sentiment dans les « derniers » films que nous voyons comme autant de vanités. Cette ironie penchant de plus en plus du côté de la dérision marque également la représentation, et notre perception, de « l'auteur », figure de montreur d'images ne parvenant à établir son autorité que de manière paradoxale, avec une efficacité toute relative. Les films de notre corpus nous autorisent à dire que l'autorité sous ses diverses formes y est le plus souvent présentée comme contrariée et toujours comme problématique. C'est le cas des figures de pères étudiées au chapitre trois, comme c'est celui des nombreux personnages d'auteurs vouées à l'échec ou à la médiocrité, à commencer par leur archétype, Alvy Singer, dont le perfectionnisme s'accommode pourtant d'une carrière d'écriture pour la télévision ou pour des comiques en mal de textes. Sans chercher à être exhaustive, nous pouvons évoquer ici les atermoiements d'Isaac Davis réfléchissant à l'incipit de son livre tout au long des plans d'ouverture de *Manhattan* et la poétesse en panne d'inspiration de *Interiors*. Nous n'oublions pas l'universitaire de *Another Woman* trouvant l'apaisement en ouvrant le livre d'un autre au lieu d'écrire le sien, ou Lee contemplant, effaré, le vol gracieux des pages de son tapuscrit que sa maîtresse délaissée jette dans le sillage d'un ferry-boat dans *Celebrity*. Les sauvetages, quand il y en a, se font in extremis, par la grâce d'un *deus ex machina* qui ressemble bien à la volonté arbitraire de quelque grand manipulateur. C'est ainsi que le film de Val dans *Hollywood Endings* sera sauvé par ces chers Français, comme Harry Block le sera, à force de déconstruction, par la foule entière de ses personnages. Si ce dernier renaît de ses cendres pour se lancer dans l'écriture avec un allant renouvelé, la plupart des autres figures d'auteurs achèvent leur parcours filmique sans gloire, ni grand drame d'ailleurs, dans la demi-teinte, le compromis et la survie. Même dans les cas où il nous est explicitement dit que les auteurs trouvent le succès, ou qu'au dénouement ils tournent enfin la page de la crise

⁷⁴ Jankélévitch, 1964, p. 147.

qui contrariait leur créativité, s'ouvre une béance laissant s'infiltrer le doute quant à cette réussite. On nous affirme qu'Emmet Ray compose son plus grand succès, mais jamais on ne nous le montre le jouant, et deux ou trois minutes plus tard le générique de fin attribue le morceau au vrai compositeur de la partition du film. Alvy Singer est aussi enthousiaste qu'il peut l'être en dirigeant les répétitions de sa première pièce, mais ce que nous en voyons ne peut garantir sa réussite. L'enregistrement de ses raisons de vivre donne à Isaac Davis la force de se lancer à la poursuite de sa belle, mais celle-ci part quand même en lui demandant de faire preuve d'une confiance dont nous doutons qu'il soit capable. On pourrait multiplier les exemples, la fin la plus problématique demeurant celle de *Stardust Memories* : Sandy Bates a pu faire œuvre créatrice, mais les réactions sont aussi mitigées que les frontières fictionnelles sont brouillées, et le personnage d'auteur nous laisse devant l'écran vide après s'en être détourné.

Dans *Bullets Over Broadway*, on va plus loin puisqu'il y est mis fin, de la manière la plus nette et la plus brutale qui soit, aux deux destins d'auteurs que le film représente, soulignant le pessimisme foncier imprégnant l'œuvre d'Allen. De manière parfaitement arbitraire, une brute épaisse y fait preuve d'un tel génie de l'écriture qu'il sauve la pièce laborieusement écrite puis mise en scène par un homme plein de bons sentiments, et dans la bonne moyenne en matière d'honnêteté et de rectitude morale en dépit de ses faiblesses. Cheech en revanche paraît gagner sur tous les tableaux : sa version de la pièce obtient un triomphe et il sort de l'ombre des personnages de seconds couteaux pour s'imposer à nous en protagoniste puissant. C'est lui qui a « les bonnes répliques », celles qui font rire avec lui et pas de lui, contrairement à David dont le manque de lucidité suscite un amusement apitoyé. C'est lui également qui fait passer ce dernier du statut d'auteur à celui de spectateur, lui ouvre les yeux et l'amène à accepter une existence obscure. Renvoyant David à la comédie de boulevard⁷⁵, Cheech se hausse à la dimension de personnage tragique, son *hybris* l'amenant à donner la mort à la mauvaise actrice qui constituait le dernier obstacle à la perfection de la pièce. Déclenchant ainsi la machine infernale, il paiera de sa vie l'audace prométhéenne qui l'avait amené à décider du destin d'autrui et à appliquer au théâtre les règles du jeu du crime. Etrange fin qui pourrait nous faire croire que pour sauver sa vie, mieux vaut renoncer à l'écriture, et qu'il existe une forme de justice immanente châtiant ceux qui transgressent les règles du jeu. La prise d'autorité est douloureuse, sans cesse contrariée, elle peut même mener à la mort. Quant à l'autorité suprême, son existence est régulièrement tournée en dérision et

⁷⁵ Il va reprendre sa femme chez l'amant de celle-ci, dans une scène classique où l'amoureux transi se plante sous la fenêtre de l'aimée pour l'assurer de ses sentiments.

plus que mise en doute dans des films qui concluent à son absence ou du moins à son impuissance, tels *Crime and Misdemeanors*. Pourtant des œuvres continuent de se faire, des livres de s'écrire, des films de se tourner, si dérisoires que soient ces efforts de survie qui paradoxalement prennent sens auprès de leurs destinataires, qui peuvent même y trouver des raisons de vivre. Ceux que leur pessimisme fait basculer dans le nihilisme répondront qu'il s'agit de pures illusions. L'étude d'une ultime figure de l'autorité dans les films d'Allen devrait nous permettre d'établir si c'est ainsi qu'y sont représentés les actes de création, et, au-delà, les tentatives des protagonistes d'avoir une influence sur leur environnement ou de se forger un destin.

« ... *packing up my illusion stuff...* »

L'autorité chez Allen va s'incarner à plusieurs reprises dans des personnages de magiciens dont la maîtrise des arts de l'illusion s'avère souvent battue en brèche sans que cela n'entame leur confiance en eux-mêmes. Leur prototype nous est apparu sous les traits de « *The Amazing Sandy* » dans *Stardust Memory*. On y évoque de manière extrêmement ironique les tours bien peu convaincants que le protagoniste, cinéaste de métier, exécutait dans sa jeunesse, dont personne de son côté du film ne perçoit le déplorable amateurisme tandis que nous en sommes parfaitement conscients de notre point de vue de spectateurs. Les amateurs de rapprochements biographiques ne manqueront pas de rappeler l'intérêt du jeune Allen Stewart Konigsberg pour les tours de magie, et l'on est frappé de voir quelle place importante ce motif occupe dans la filmographie. *Oedipus Wrecks*, *Shadows and Fog* et *The Curse of the Jade Scorpio* font intervenir des magiciens de cirque ou de music-hall, et le prêtre réfugié depuis des années à l'ambassade des Etats Unis dans la pièce *Don't Drink the Water* est magicien amateur. On peut désormais ajouter à la liste le rôle du prestidigitateur Splendini dans *Scoop* (2006), qui boucle la série commencée par le jeune Sandy puisque c'est Allen lui-même qui s'octroie le rôle. Il s'agit toujours de figures équivoques, gaffeuses ou criminelles, dotées à chaque fois d'un grand pouvoir dramatique. Même quand le personnage paraît tout-à-fait secondaire en terme de présence à l'écran, ce sont ses tours qui font progresser le récit quand ils ne fournissent pas la situation de départ ou le moyen du dénouement. Tout calamiteux qu'il soit, le prêtre orthodoxe prestidigitateur de *Don't Drink the Water* fait rebondir, à chaque tour manqué, l'action de cette comédie un peu poussive narrant les tribulations d'une petite famille juive new-yorkaise réfugiée dans l'ambassade des Etats-Unis de quelque Bordurie à la Hergé, en pleine guerre froide. Ce faisant, il la marque du sceau de la dérision absolue, puisque les pouvoirs à la fois religieux et occultes qu'il

représente s'avèrent totalement inopérants, donc inexistantes à l'échelle de la pièce et du film. Dans *Oedipus Wrecks*, un illusionniste de cirque fait paradoxalement trop bien fonctionner sa boîte magique, la personne du public qu'il invite à y pénétrer disparaissant pour de bon ! Le personnage de magicien voit sa compétence battue en brèche, tandis que le cinéma permet une illusion au carré qui crée la situation du film. Cet irrésistible tour de passe-passe fait disparaître, puis réapparaître dans le ciel de Manhattan la redoutable mère juive du protagoniste allénien. Nous avons vu au chapitre quatre comment l'hypnotiseur machiavélique de *The Curse of the Jade Scorpio* faisait des deux personnages principaux ses créatures, mais aussi comment il était finalement vaincu par un simple amateur de tours de cartes. Mais c'est le personnage d'Almstead dans la dernière séquence de *Shadows and Fog* qui pour nous illustre le mieux le statut tout à fait particulier de ces figures de magiciens aux pouvoirs paradoxaux⁷⁶ :

Plan 1 : *Kleinman entre sous le chapiteau du cirque. Il y trouve Almstead, assis, buvant, l'air éméché.*

ALMSTEAD Good evening, I am Almstead, the magician.

KLEINMAN Almstead! My God! I do some tricks myself, I'm an amateur magician, so you're my idol. I've come here to see you...

ALMSTEAD I was just celebrating our closing performance and of course also, packing up my illusion stuff, my paraphernalia, my...

KLEINMAN The killer is loose! You must help stop the killer, he's loose and... (...)

Plan 15 : *Une cage tombe d'en haut qui emprisonne le tueur. Almstead et Kleinman entrent par l'avant droite en courant, portant une grande pièce d'étoffe dont ils couvrent toute la cage.*

Plan 16 :

(...) *Kleinman retire la pièce de tissu, la cage est vide. Almstead fait un grand geste vers l'avant droite. Travelling rapide vers la droite, sur le tueur enchaîné sur une chaise.*

KLEINMAN We've got him!

ALMSTEAD Ha ha! We have captured the beast! (...)

Plan 18 : *l'entrée du chapiteau. Tout un groupe de gens du cirque entre en vociférant.*

ALMSTEAD Yes, yes, we've got him, we've got him in chains...

La caméra zoome sur la chaise. Elle est vide, les chaînes défaites. (...)

Plan 19 :

(...) MAN Almstead, you drink too much.

ALMSTEAD I tell you he was here, we had the killer.

KLEINMAN (Off) We should search the circus.

MAN (In reflection) Looks like he's a better magician than you. (...)

Plan 21 :

(...) ALMSTEAD So Mr Kleinman, you wish to assist the Great Almstead?

KLEINMAN ... I would love to, but believe me, I, I, you know, I can't just run away and join the circus. (...)

Plan 22 : *Irmy et Kleinman s'avance, en pied, tout en parlant.*

KLEINMAN How could I join the circus? You know, it's crazy. Though I must say—to be Almstead's assistant would be... No it's crazy, it's just a dream. (...)

Plan 23 :

⁷⁶ Voir tome II, annexe 3, pp. 51sqq.

ALMSTEAD Ah, imagine turning down an opportunity to work with a legend of the show business!

MAN Meanwhile your tricks did not stop the killer.

ALMSTEAD No, no, but we checked his race for a moment— (...)

Plan 24.: KLEINMAN I decided to accept your offer.

(...)What better way to spend the rest of my life—

Il sort du champ. La caméra zoome légèrement sur le grand miroir bordé à gauche par le croissant de lune au visage souriant.

KLEINMAN (*Off*) ... than to help you with all your wonderful illusions.

Dans le miroir se reflètent la piste et la rampe d'ampoules allumées qui la borde. Almstead réapparaît dans le miroir, à gauche, rangeant un bouquet magique.

ALMSTEAD It's true, everybody loves his illusions.

Kleinman réapparaît dans le miroir. Il regarde à gauche, à droite. La musique va crescendo. Almstead rentre à nouveau dans le cadre du miroir, à gauche de Kleinman.

KLEINMAN Love them? They need them like they need the air.

Almstead possède bien des pouvoirs, mais nous en sommes les seuls témoins avec Kleinman, le petit homme qui nous représente dans la fiction, et comme ses illusions sont éphémères et de peu de poids ! Les caractéristiques du personnage en font une figure hybride, mi-inquiétante, mi-pitoyable, à l'instar du réalisateur Fritz dans *Take the Money and Run*, doté du même accent germanique exagéré, ou de ces figures de popes barbus que l'on consulte dans *Love and Death*, aussi ridicules qu'ils sont imposants. Ici encore la religiosité est tournée en dérision, Almstead enchaînant, donc mettant sur un même plan, signe de croix et cornes superstitieuses. L'environnement un peu miteux dans lequel il exerce son art, conjugué aux brumes qui baignent le film dans une atmosphère mystérieuse, mais un peu redondante, et à la musique de Kurt Weill, subtil mélange d'accents populaires et d'orchestration savante, permet de concilier l'ironie et l'hommage à cet art forain peu reluisant qu'était le cinéma américain des origines. Les films d'Allen, régulièrement, nous rappellent que le « 7^e art » a commencé, aux Etats-Unis, dans des baraques de foire et des « *nickelodeons* »⁷⁷, où pour quelques piécettes (les fameux « *nickels* »⁷⁸), on avait accès à des saynètes rarement édifiantes, mais toujours bouillonnantes du mouvement et des sentiments qu'elles exaltaient. Divertissement éminemment populaire, plébiscité par les immigrants de fraîche date puisque étant muet, il offrait un spectacle dont le sens était aisément accessible, il n'avait pas bonne presse dans les milieux cultivés et plus largement, la « bonne » société. Tandis qu'en Europe, et surtout en France, on s'efforçait de donner ses lettres de noblesse au cinéma en tâchant de le cantonner à

⁷⁷ C'est en particulier le cas dans *Deconstructing Harry* qui intègre au cœur de sa réflexion sur la nature de la fiction une scène où c'est une créature fictionnelle de Harry qui lui montre, au moyen d'un *nickelodeon*, comment Lucy, ex belle-sœur et maîtresse du romancier, a réagi lorsqu'elle a appris qu'elle était supplantée, de la bouche même de sa sœur Jane, toujours épouse de Harry à ce moment-là. (ALLEN, 1997, pp. 102-108)

⁷⁸ L'insupportable « Joe Nickel » de *Annie Hall*, qui persécutait le jeune Alvy Singer dans les fêtes de familles en serait-il un rappel ? Voir tome II, annexe 3 p. 24.

l'« Art » conçu de manière étroite et hiérarchisée, le cinéma américain n'a jamais nié sa nature « impure », pour reprendre le terme d'André Bazin⁷⁹. Représentation de la vie, vision du monde, moyen d'expression, divertissement, technique quasi industrielle, contexte économique... tout film réalisé, produit, distribué et vu par des spectateurs représente la synthèse et le point de rencontre de toutes sortes d'éléments constitutifs de nature disparate. La démarche « classique » en matière de production (au sens large) de films a été, dès l'origine, de chercher à faire oublier cet aspect hétéroclite afin de présenter un « produit fini » correspondant aux attentes de la majorité de ses destinataires, dont la soif de divertissement est censée mal s'accommoder d'une prise de conscience des réalités de la fabrication du spectacle. Cette tendance, toujours et nécessairement dominante car relevant de la nature même du spectacle de divertissement, catégorie dans laquelle s'inscrit, à des degrés divers, tout film, n'a pu empêcher le développement d'une démarche différente, de nature réflexive. Probablement dès les origines aussi, la plupart des spectateurs ont su apprécier à la fois la possibilité d'évasion que leur offraient les films et la conscience qu'ils avaient de la technique, au sens large, qui avait permis de les fabriquer. Comment l'ignorer quand le support de l'évasion consiste en un court rouleau (« *reel* ») d'images muettes, sautillantes⁸⁰, en noir et blanc, qui nécessitent une machinerie fort peu discrète, projecteur ou *nickelodeon*, pour être vues ? La fascination qu'elles exercent repose, de façon plus ou moins consciente chez l'observateur, dans l'impossible conjonction qu'elles permettent entre doute et croyance, faisant de ces *reels* un réel à part qui prend une forme de vie particulière chez le spectateur. Pour prendre un exemple, la majorité des spectateurs amateurs de comédies musicales pourront aimer aussi bien et à la fois les spectacles de pure évasion comme *Top Hat*⁸¹ et les *backstage musicals* comme *42nd Street*⁸² qui leur donnent l'illusion de pénétrer dans les coulisses et de percevoir certains secrets de la fabrication du *show*. Les films d'Allen, *Shadows and Fog* en témoigne, participent pleinement de ce double mouvement, avec toutefois une prépondérance de la réflexivité qui explique en partie la désaffection du grand public et leur étiquette de « films intellectuels ».

⁷⁹ BAZIN, op. cit.

⁸⁰ Après « Joe Nickel », revoilà le bon « Dr Flicks » de *Annie Hall* : comment croire à un hasard ? Là encore, Allen fait clairement le lien entre le monde forain, la naissance du cinéma, et les origines de son personnage, voire de son art filmique tout entier.

⁸¹ Mark Sandrich, *Top Hat / Le danseur du dessus*, RKO Radio Pictures, 1935. Encore que de notre point de vue, il soit abusif de considérer un film comme *Top Hat* comme de « pure » évasion : y a-t-il jamais eu un spectateur assez naïf pour croire un instant au décor « vénitien », qui revendique son artificialité ? Qui peut regarder danser Ginger et Fred et ne pas goûter leur pas de deux comme un « numéro » exécuté par de grands professionnels ?

⁸² Lloyd Bacon, *42nd Street*, Warner Bros., 1933. Le film est d'ailleurs plus connu comme étant une production de Busby Berkeley, ce qui nous ramène à la question de « l'auteur » d'un film dans un chapitre consacré à cette instance telle qu'elle est conçue par les récepteurs.

Le plaisir est sans doute intellectuel, qui permet d'apprécier les références à Kafka, le recours à la musique de Kurt Weill, l'hommage à l'expressionnisme allemand, au Bergman de *La nuit des forains*⁸³ comme à *Freaks* de Tod Browning⁸⁴. Dans le même temps, le film n'est pas dépourvu d'une modestie bien à lui, pour nous caractéristique de l'art d'Allen. En soulignant certains aspects médiocres du petit monde qu'il évoque et en insistant sur la nature illusoire et artificielle de la « magie » du spectacle, partant, du cinéma, il adopte une démarche typiquement allénienne s'apparentant à l'autodérision. Le choix du noir et blanc nous paraît exemplaire de cette « vraie fausse modestie ». Les spectateurs qui n'apprécient que les films hollywoodiens à gros budget ne manqueront pas de penser que le noir et blanc, cela fait pauvre. Nous reconnaissons la faible portée de cet argument, car cela fait longtemps que les films d'Allen n'intéressent plus ce type de public, à supposer qu'ils l'aient jamais fait. Toutefois, l'indépendance exigeant en général un budget serré, il n'est pas négligeable. Ensuite, le noir et blanc inscrit explicitement le film dans la catégorie des hommages au cinéma classique, argument ambigu celui-là. Reprendre les formes que de grands prédécesseurs ont élaborées, et par là reconnaître leur excellence relève bien d'une démarche « modeste », mais beaucoup verront de la prétention à vouloir marcher dans les pas des « maîtres ». Enfin, nous tenons qu'il y a de la modestie, si paradoxale soit-elle, à admettre et à montrer, comme le fait Allen, que son « art » nécessite d'avoir recours à des techniques basement matérielles et que la « magie » relève infiniment plus de la prestidigitation que de la grâce. Il nous semble que tourné en couleur, *Shadows and Fog* perdrait beaucoup de son intérêt. Le noir et blanc, qui rend plus difficile la projection du spectateur dans le film, souligne son artificialité. Il y a toutefois une certaine malice à considérer ce choix comme « modeste », dans la mesure où il signale clairement une *intention d'auteur*. Tourner en noir et blanc en 1991 témoigne aussi de l'orgueil de l'instance qui a présidé à l'élaboration de ce qui nous est donné à voir, que nous percevons ici clairement comme « auteur » : ne restons-nous pas dans la continuité des génériques canoniques d'Allen ? N'est-il pas logique que ce « quelqu'un » dont le nom s'écrit en lettres blanches sur fond noir (« *written and directed by Woody Allen* ») continue dans les deux couleurs choisies, si tant est que ce soient des couleurs ? On goûtera ensuite diversement les conséquences de ce choix, de l'admiration de l'amateur pour l'alternance subtile entre les violents contrastes expressionnistes et le « rendu » en grisaille des ombres et des brumes à l'exaspération du détracteur face à ce qu'il

⁸³ Ingmar Bergman, *Gycklarnas afton / Sawdust and Tinsel*, Sandrews, 1953.

⁸⁴ Tod Browning, *Freaks*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

considère comme du maniérisme. Mais on ne pourra nier que le noir et blanc de certains films d'Allen témoigne des ambiguïtés qui sous-tendent son travail.

Pour en revenir à l'auteur magicien, artiste et forain, clown et prestidigitateur, à ses pouvoirs et à son action, il est indéniable qu'il réussit son tour et que ses formules magiques marchent, et que les spectateurs « en condition » peuvent succomber au charme du film. En revanche il ne peut s'agir que d'une suspension du danger comme du doute, d'un salut provisoire et fragile, d'une victoire précaire et paradoxale, présentés avec une ironie qui à la fois nous autorise à croire et nous avertit des dangers qu'il y aurait à trop croire. « Les œuvres de l'ironie sont... lieux de passage »⁸⁵ : si dérisoires soient-ils, les tours de passe-passe d'Almstead permettent d'échapper au mal qui court, peut-être justement parce qu'ils sont montrés comme tels, l'ironie nous permettant d'y adhérer en dépit de nos réserves. Ces montreurs d'images à l'efficacité paradoxale que sont les auteurs peuvent-ils nous abriter dans les miroirs aux illusions de leurs films, et quelle protection équivoque nous offrent-ils ? Kleinman, notre reflet, fait le saut et prononce l'acte de foi qui le fait passer de l'autre côté du miroir, et la disparition finale amuse et effraie à la fois. Nous savons bien qu'un tour pareil, ce n'est rien au cinéma, et les amateurs d'effets spéciaux ne manqueraient pas de se gausser. Mais en même temps, le trouble s'installe, les peurs primitives reviennent : ne perdrons-nous pas quelque chose à nous réfugier, même provisoirement, dans un monde de reflets, d'illusions consolatrices et de double jeu ? Les auteurs échouent le plus souvent, paient parfois de leur vie leur tentative de faire leur propre donne, mais de temps en temps, quelque chose se passe qui nous nous arrête au bord du nihilisme. Les films d'Allen nous montrent que le travail des auteurs, tout absurde qu'il soit, n'est pas entièrement à perte. Il est temps désormais d'aller rejoindre les rangs de leurs spectateurs pour voir ce qu'ils ont à gagner à contempler ces miroirs, et parfois à y entrer.

⁸⁵ JANKELEVITCH, p. 54.

CHAPITRE HUIT

« ... même si je n'ai été qu'un spectateur. »¹

Nous l'avons vu, les films de Woody Allen abondent en figures d'auteurs. Ils ne manquent pas non plus de représenter les destinataires de ce travail de création, et nous donnent à voir beaucoup de visages de spectateurs de cinéma. Cette représentation fréquente de la relation entre film et spectateur est une caractéristique bien connue de l'œuvre allénienne, qui, nous semble-t-il, n'a pas été à ce jour explorée de manière systématique par ses analystes. Sans prétendre à l'exhaustivité ni au catalogue, nous entreprendrons dans cet ultime chapitre une étude approfondie des mises en images de la relation film / spectateur que nous offre le cinéma d'Allen depuis les origines, quasiment dans chaque opus. Toutefois, certains ne consacrent que quelques plans rapides à la problématique de la réception, et ne seront évoqués que pour confirmer les conclusions auxquelles nous amènera l'analyse d'autres où cette relation occupe une place prépondérante, tels *Stardust Memories*, *The Purple Rose of Cairo*, *Hannah and Her Sisters*, *Radio Days*, *Manhattan Murder Mystery* et *Celebrity*. Il convient d'ajouter à cette liste *Play It Again, Sam* tant le film de Herbert Ross s'assimile à « un Woody Allen ». Partant de ces figures de spectateurs, nous chercherons à analyser la relation des films à ceux qui les regardent, plutôt que l'inverse. Plus profondément, nous nous intéresserons à la manière dont les œuvres inscrivent une instance réceptrice dans leur tissu même. Elles le font d'abord par la représentation, certes, mais aussi en prenant en compte dans leur écriture ce que l'on peut appeler leur destinataire². En d'autres termes, nous allons nous poser la question de savoir comment les films de Woody Allen se donnent à voir et entendent être perçus, ainsi que celle de la place qu'ils assignent au spectateur, considérant qu'ils constituent un terrain particulièrement favorable à ce type d'étude.

Premier opus du réalisateur, *Take the Money and Run* met en scène de fort pittoresques « spectateurs » lorsque Virgil Starkwell réunit ses acolytes pour la scène obligée de la préparation du hold-up suite au travail de repérage filmé auquel il s'est livré dans la banque visée³. Le spectateur en salle ne risque guère de s'identifier à ces demi-sels si peu dégrossis qu'ils restent dans un statut flottant entre la simple figuration et le second rôle, en

¹ « Quand je vais au cinéma et que le film m'intéresse, ses images deviennent partie intégrante de ma vie, de mon expérience, même si je n'ai été qu'un spectateur. » Pedro Almodovar, cité dans *La Croix*, 5 mai 2006, p. 19.

² « ... la figure du destinataire et la réception de l'œuvre (sont), pour une grande part, inscrite(s) dans l'œuvre elle-même... », JAUSS, p. 13.

³ Voir tome II, annexes 3, pp. 12sq.

dépit du fait que chacun se voit assigner une identité lors du défilé d'entrée, avec arrêt sur image. L'incongruité des détails dont nous fait part la voix *off*, avec force accents dramatiques, souligne le fait que nous sommes clairement dans le domaine de la parodie ; la question demeure cependant de savoir ce qui se voit ainsi raillé. On reprend ici les conventions d'un certain cinéma tâchant d'allier la tradition du film « criminel » (« *crime film* ») et le « noir » à la critique sociale, dans la ligne de celui produit par les frères Warner dès le milieu des années trente. Les préoccupations morales de ce sous-genre filmique sont désignées, voire dénoncées, par la satire comme une caution permettant aux uns de toujours produire des films représentant toute sorte d'actes délictueux et aux autres de goûter aux joies de la délinquance par procuration via la mise en image et du crime et de son si satisfaisant châtement. Les spectateurs de ce type de films sont donc bien visés, par le biais de la parodie, dans leur consommation au premier degré d'un spectacle beaucoup plus retors qu'ils ne le pensent. Comme nous l'avons remarqué au chapitre précédent, Virgil le projectionniste va jusqu'à les inviter à faire disparaître la pellicule compromettante en l'ingérant après l'avoir regardée. *Take the Money and Run* se garde d'ailleurs bien de nous montrer cette scène de dégustation d'images tant elle ne peut rester qu'une pure vue de l'esprit. Cependant, l'humour nous sauve de la condamnation : nous voici mis en garde et priés de garder notre distance critique vis-à-vis de ce type de films, mais dans le même temps invités à goûter la comédie qui leur rend paradoxalement hommage.

L'ironie plus ou moins acerbe à l'encontre du spectateur / consommateur manipulé par le film va par la suite se rencontrer à maintes reprises au fil de la filmographie, en particulier dans *Stardust Memories*, qui confine au sarcasme tant la caricature y est appuyée. On se rappelle la galerie de portraits horribles des sycophantes accueillant Sandy Bates sur les lieux de la rétrospective qui lui est consacrée, ainsi que les questions passablement stupides qui lui sont posées après les projections, sans oublier les « critiques » peu éclairées dont on l'accable. Film de la crise, *Stardust Memories* peut être regardé comme un exercice de style autour du motif du malentendu. Les films de Woody Allen abondent en situations où toute compréhension ou communication paraît faussée, voire impossible : on se rappelle par exemple l'usage du « *split screen* », représentation de la mésentente entre Alvy et Annie dans *Annie Hall*. Dans *Stardust Memories*, Sandy Bates ne trouve d'apaisement que dans l'évocation d'instant de bonheur passé, et à aucun moment ne parvient à trouver de véritable terrain d'entente avec les destinataires de ses films. Il suffit de revenir sur la fin⁴ pour

⁴ Voir tome II, annexes 3, pp. 29-30, et 4 [DVD], titre 17.

comprendre que telle qu'elle est montrée dans ce film, toute relation entre auteur, film, et spectateur ne peut reposer que sur un malentendu. Les spectateurs quittent la salle en professant leur incompréhension ou leur indulgence teintée d'un soupçon de mépris ou de dégoût pour leur auteur. Puis ce dernier revient en arrière, dans la salle déserte, pour y chercher ses lunettes entre les rangées de fauteuils vides. On sait combien cet accessoire est devenu essentiel à la *persona* allénienne dès ses premières apparitions sur scène et à l'écran, nous l'avons vu aux premières images de *Take the Money and Run* et de *Sleeper*. Ces fameuses lunettes ne manquent pas d'ajouter une dimension supplémentaire à la figure du « regard caméra », instant privilégié de la relation du film au spectateur comme le soulignent Francesco Casetti et Marc Vernet. Chaque fois qu'un personnage allénien tourne son regard vers la caméra, le récepteur du film perçoit ce mouvement comme une intention de communication. Elle peut être explicite comme dans les nombreuses scènes adoptant un dispositif d'adresse à un public (on pense ici à la première scène de *Annie Hall*, mais aussi aux confessions à l'analyste dans *Deconstructing Harry*, et à d'invisibles et énigmatiques interlocuteurs dans *Husbands and Wives* ou *Sweet and Lowdown*). Elle devient implicite dès lors qu'on ne peut assigner l'objet de ce regard à un quelconque destinataire diégétique ou virtuel. Les personnages joués par Woody Allen portant inmanquablement des lunettes, cette configuration particulière se voit médiatisée et doublée par les verres correcteurs, toute la question étant de savoir quelle vision est supposée être corrigée. Dans la mesure où la réception au premier degré de ses films assimile généralement l'autorité narrative à « Woody Allen », auteur, acteur et personnage confondus, on peut interpréter le port de lunettes comme la nécessité pour « l'auteur » de corriger ce qu'il voit pour ensuite le donner à voir, imposant à la communication sa propre manière de voir. Toutefois, côté spectateur, la médiation des lunettes apporte une autre dimension à la relation : serait-ce à dire que le personnage, voire le film lui-même, a besoin de s'adapter au regard d'en face, et qu'en retour le spectateur comprend qu'il lui faut lui aussi adopter un biais particulier pour appréhender correctement ce qu'on lui donne à voir ? C'est ce qu'illustre fort bien l'épisode du personnage flou dans *Deconstructing Harry*⁵. Dans *Stardust Memories*, le port quasi constant de lunettes noires par Sandy chaque fois qu'il se trouve en extérieurs, et même, parfois, à l'intérieur, est d'emblée perçu comme un signe de la grave crise existentielle qu'il traverse. L'opacité des verres symbolise son isolement en rendant impossible l'échange des regards, même de ces regards

⁵ L'une des nouvelles de Harry Block met en scène un acteur (interprété par Robin Williams) qui, en plein tournage, devient définitivement flou aux yeux de tous, au point que sa famille se verra obligée de porter des lunettes spéciales pour le voir « normalement » et pouvoir continuer à vivre avec lui.

hautement ambigus que sont les regards à la caméra⁶. Rien d'étonnant, dès lors, à la mauvaise réception publique et critique du film aux Etats-Unis, mais rien d'étonnant non plus à la place privilégiée qu'il occupe dans la filmographie, pour son auteur comme pour les analystes de l'œuvre. *Stardust Memories* nous quitte sur une image fort mélancolique de « sortie de salle » par une figure d'auteur se retrouvant pour une fois du côté des spectateurs, pour assumer, semble-t-il, tous les rôles et en souligner les limites comme l'intensité. La distance, toutes les distances, entre acteur et personnage, et entre film et auteur et spectateur, se voient creusées dans ces ultimes images. On comprend que durant la projection qui a précédé, Sandy Bates était assis dans les premiers rangs de fauteuils, mais la vue de ce personnage de cinéaste baissant suffisamment sa garde pour enlever ses lunettes noires afin de recevoir du point de vue du spectateur les images du film qu'il a dirigé nous a été refusée. A posteriori, nous comprenons que nous venons de nous trouver dans la même situation que lui et que l'écran qu'il contemplait coïncidait avec le nôtre sans que nous en soyons conscients. Le film nous quitte sur cette évocation d'un moment de réconciliation dont nous ne pouvons qu'avoir la nostalgie puisque nous ne l'avons pas vécu, ni même vu. Le dernier regard de Sandy Bates vers l'écran vide double bien le nôtre ; rarement film aura été plus explicite dans son adieu à ses destinataires puisqu'il nous laisse en apparence seuls devant l'ultime image de l'écran de l'hôtel Stardust et de son lent passage au noir final, ne laissant scintiller qu'un instant la poussière d'étoiles qui le nimbe.

En apparence seulement, car si nous pouvons être touchés par la grâce nostalgique du moment, nous pouvons également ressentir la scène comme un tantinet trop explicite, voire facile dans son usage quasi obligé de la petite musique d'un piano mélancolique. Cette joliesse assumée que certains vont réprover, nous la percevons comme une tentative réussie d'associer émotion et ironie. Nous comprenons bien qu'il y a un grand imagier derrière tout cela, que le film est fabrication, et qu'une autorité a présidé aux choix constitutifs de ce plan de fin, mais là, après toute la dérision, le sarcasme, voire le cynisme dont le film nous a abreuvés, nous nous sentons enfin autorisés à l'aimer. A l'instar de Sandy Bates pour le film dans le film, *Stardust Memories* se sauve, et nous sauve à la dernière minute : on peut, finalement, voir un film et l'aimer sans être totalement la dupe d'une manipulation, sans en être réduit à défiler avec les monstrueux adulateurs du maître. On le voit, même le film dans lequel Woody Allen représente de la manière la plus âpre possible ce qui se trame et se tisse entre « auteur », personnage, film et spectateur s'achève sur la réaffirmation salvatrice d'une

⁶ Des années plus tard, la relation sera représentée de manière encore plus problématique avec le réalisateur aveugle de *Hollywood Endings*.

empathie et d'une rencontre possible, sans jamais se départir cependant de son essentielle mélancolie.

« *Strictly the movies.* »

Play It Again, Sam, qui a pour personnage principal un cinéphile d'anthologie, ne manque pas non plus d'épingler les ridicules des spectateurs crédules perdus dans une vision trop désirante des films. Les premières images⁷ soulignent l'absurdité d'un certain type de consommation filmique, en commençant par déranger notre petit confort de spectateurs cherchant à se repérer dans le film pour s'y installer confortablement. Car que voyons-nous pour nous accueillir dans ce vrai faux Woody Allen ? A l'écran, en noir et blanc, les hélices d'un avion désuet se mettent à tourner, et Humphrey Bogart en imperméable fait ses adieux à Ingrid Bergman avec son drôle de petit chapeau : « *Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon...* » Une fraction de seconde, le spectateur éprouve un doute puisqu'il a reconnu, même s'il n'est pas très érudit en matière de films, une des plus fameuses scènes finales du cinéma américain dit classique, celle de *Casablanca*, si souvent citée et parodiée qu'elle en est devenue un lieu commun cinématographique⁸. Mais vite il se rassérène : l'image s'élargit et le rassure en lui révélant qu'il ne s'est pas trompé de salle (en a-t-il jamais douté ?). La première scène de *Play It Again, Sam* a simplement pour lieu un cinéma dans laquelle s'achève la projection de *Casablanca*, ce qui, au détour, le confirme dans sa reconnaissance de la nature citationnelle du titre. Et comment ne serait-il pas interpellé par un film illustrant dès ses premiers plans la sidération face aux images animées et lui rappelant sa propre félicité à la vision de ses oeuvres favorites ?

Le film met en place dès l'ouverture un système de reconnaissance bâti sur un enchâssement de références, ce qui introduit parfaitement son thème central, soit l'obsession de cinéma d'un spectateur pathologique dont l'enfermement sur lui-même, les phantasmes et l'engloutissement dans un monde d'images sont bien illustrés par le fait que le film commence sur une fin. Sur l'écran dans l'écran, le film source de ce film-ci s'achève et dans la salle dans la salle, on voit un public de fiction effectuer les gestes rituels des fins de séance marquant le retour à la « réalité », et anticipant ceux des « vrais » spectateurs une

⁷ Voir tome II, annexe 3, pp. 14-19.

⁸ Par lieu commun nous entendons, sans jugement de valeur, ces références partagées par le plus grand nombre qui sont recyclées à l'infini dans tout ce qui relève de la communication, comme c'est le cas des films et scènes, plans et répliques « cultes ». Ce type de jeu référentiel tient d'ailleurs de la spirale, car si *Play It Again, Sam* s'appuie sur cette intertextualité explicite, il n'a pas manqué de renforcer en retour la dimension « culte » de *Casablanca*.

heure et demi plus tard⁹. Puis vient le moment de reconnaissance qui rassure définitivement notre spectateur, lorsqu'il voit en gros plan apparaître le visage qu'il attend depuis le début. Ce dernier ne vient qu'après la citation de *Casablanca*, comme pour sous-entendre qu'en ces temps postmodernes, on ne peut que reprendre des paradigmes mis en place par ses prédécesseurs en création. Cette valorisation de la citation, caractéristique du postmodernisme, s'intègre bien à la vision ironique des films d'Allen dans la mesure où elle fait référence à la vanité de toute création artistique dans un univers perçu comme absurde. Le film, que signe un autre réalisateur, est tout entier reprise puisque Woody Allen rejoue le rôle d'Allan Felix qu'il a créé au théâtre : est-ce un hasard s'il s'agit d'un personnage de spectateur au superlatif ? Son importance se pressent à son patronyme, version latine de l'homme heureux, préfigurant le yiddish Zelig à la signification très proche. On peut s'interroger sur la nature de la félicité qui caractériserait ces deux personnages, l'un et l'autre pathétiques dans leur manque patent de personnalité propre, et tous deux figures exemplaires des phénomènes d'identification qui caractériseraient le rapport du spectateur au personnage filmique. En fait le syndrome de Zelig peut se voir comme le complexe de Felix poussé au paroxysme de sa logique. Tandis que Felix s'efforce d'imiter Humphrey Bogart pour se doter de ses talents de séducteur, Zelig se transforme selon les besoins de la situation et de l'environnement afin de s'intégrer à différents groupes. L'un et l'autre apparaissent bien comme des personnages profondément américains, en quête du bonheur promis par la déclaration d'indépendance, et l'un et l'autre, comme la multitude, pensent que la route de ce bonheur passe par l'imitation de modèles et la conformité aux canons de la séduction. Si Zelig, en apparence, parvient mieux à se conformer à ce qu'il pense être les attentes de son environnement, son cas démontre ce que l'identification à des modèles peut avoir de destructeur.

Toutefois Allan Felix ne doit pas être vu comme un simple prototype de Zelig, sa pathologie relèvant uniquement de son état de spectateur de films. Il ne trouve de mode d'expression, et pense-t-il, d'existence qu'en calquant son comportement sur celui de la *persona* d'une star hollywoodienne. Une partie de l'ironie du motif provient d'ailleurs du fait qu'Humphrey Bogart rompait avec les canons de la séduction incarnés par des acteurs au physique et au comportement plus conformes aux normes classiques de la beauté virile à l'écran. On voit ici qu'en matière de séduction, le cinéma fait flèche de tout bois et que

⁹ Comme si *Play It Again, Sam* leur offrait la possibilité de retarder ce moment fatal, leur offrant une seconde chance, une possibilité de renouveler l'enchantement, tout en les avertissant de sa propre finitude.

prendre le contre-pied des attentes, à certaines périodes, peut être un garant paradoxal du succès. Il serait cependant réducteur d'analyser le personnage d'Allan Felix sous un angle purement sociologique. Il est bien plus qu'une satire du *star-system* hollywoodien s'assurant la dévotion (donc la fréquentation assidue) des spectateurs en leur faisant croire qu'en se parant des plumes de leurs idoles ils pourraient se doter des pouvoirs dont ils font preuve dans les films. Certes, on raille ici le type de réception ou plutôt d'appropriation des films et de leurs « héros » par des destinataires qui, à l'instar de Madame Bovary, se perdent tant dans les rêveries suscitées par leurs lectures ou leurs séances de cinéma que leur vie réelle ne leur inspire plus que répugnance. Le thème de la prégnance des personnages fictifs apparaît plusieurs fois dans l'œuvre d'Allen, comme à la fin de *Deconstructing Harry* quand les personnages rendent hommage (et redonnent le goût de vivre) à leur auteur, et surtout dans *The Purple Rose of Cairo*. On le rencontre aussi dans un de ses textes les plus fameux, « The Kugelmass Episode »¹⁰. Kugelmass a beau être un universitaire des plus sérieux, l'ennui de son existence le jette dans les bras de Madame Bovary au moyen d'une machine à voyager dans ce que nous appellerions les univers diégétiques. La même machine, avant de se détraquer, permet aussi à Madame Bovary de s'échapper du roman de Flaubert, au grand dam des lecteurs, pour aller retrouver son amant à l'hôtel. Mais passer ainsi d'un univers à l'autre ne peut rester sans conséquence, et le pauvre Kugelmass finira prisonnier d'une grammaire espagnole, poursuivi par un verbe irrégulier particulièrement fort et poilu... La fable est irrésistible, qui dénonce la forme obsessionnelle que peut prendre l'attrance que l'on éprouve parfois pour un personnage fictif, mais aussi pour un acteur, une actrice ou plus précisément leur *persona*.

Allan souffre d'un mal comparable à celui de Kugelmass : brouillant sans cesse la limite entre le virtuel et l'actuel, il paraît condamné à errer dans un entre-deux intenable où la femme convoitée succomberait à la séduction de ses imitations risibles d'une *persona* aussi éloignée que possible de sa personnalité. Il offre une image caricaturale d'un type de spectateur leurré par les mirages que lui offrent ses films de prédilection, voire un seul film qui se substitue d'entrée de jeu à son univers. C'est pourquoi nous commençons par être nous-mêmes spectateurs de *Casablanca*, partageant la position d'Allan, avant de nous écarter de lui pour le contempler dans sa contemplation. Film à tiroirs, *Play It Again, Sam* développe le thème du double ou plutôt de l'imitation, de la réplique, posant même la question du plagiat qui hante tout créateur tiraillé entre son admiration pour ses maîtres et son devoir

¹⁰ Woody Allen, *Side Effects*, Ballantine Books (New York, 1981), pp. 59-78.

d'originalité. Cette question, Allen la pose avec une acuité particulière de film en film, alternant parodies et hommages, de *Everything You Always Wanted To Know About Sex* à *Interiors*. Il crée ici un personnage emblématique du motif de la copie, dont certains traits seront repris et transcendés en Zelig. Le thème de la répétition est introduit dès le titre qui fait bégayer la réplique fameuse d'Ilse / Ingrid Bergman, « *Play it, Sam* ». Il s'agit ici seulement de *rejouer*, tout, semble-t-il, a déjà été dit et joué, et Allan (Allen ?) le Bienheureux n'a d'autre choix pour sortir de l'insignifiance que de passer par la copie de son mentor. Woody Allen lui-même n'a eu de cesse de se moquer de cette folie d'identification : « *The first Humphrey Bogart movie I saw was The Maltese Falcon. I was ten years old and I identified immediately with Peter Lorre. The impulse to be a snivelling, effeminate, greasy little weasel appealed to me enormously.* »¹¹ La scène finale donnera à Allan Felix l'occasion d'aller jusqu'au bout de son désir d'identification à son modèle en transformant le spectateur en acteur et en lui permettant de jouer enfin le rôle de Rick renonçant à Ilse¹². Le quarante-huitième et dernier plan du film scelle la libération d'Allan.

Dans un brouillard blanchâtre, quelques lueurs à l'arrière plan. Zoom arrière de la caméra. A droite, apparaît très progressivement la silhouette en pied de « Bogart ». Allan apparaît dans le champ en bas à gauche. La caméra s'arrête quand Allan est en buste. Bogart s'avance jusqu'au niveau d'Allan.

BOGART That was great.

Il s'arrête à côté d'Allan.

BOGART You, err, you've really developed yourself some little style.

Allan se tourne vers Bogart, se met de profil, met la main dans la poche. Ils commencent à marcher vers la droite, penchés l'un vers l'autre, complices.

ALLAN Yeah, I do develop some style, don't I?

La caméra les suit en travelling vers la droite, Allan au premier plan à gauche, tourné vers Bogart, celui-ci au second plan, marchant un petit peu devant.

BOGART Well, I guess you won't be needing me anymore. There's nothing I can tell you now that you don't already know.

ALLAN I guess that's so. I guess the secret is not being you, it's being me.

Il hausse les épaules.

ALLAN True, you're not too tall and kind of ugly but-

Ils ont maintenant le dos tourné à la camera, Bogart à gauche, Allan à droite. Au fond, les lumières de la piste d'envol.

ALLAN ... but what the hell, I'm small enough and ugly enough to succeed on my own.

Allan s'arrête, se tourne vers Bogart debout de dos dans l'angle inférieur gauche de l'image et le regarde.

BOGART Here's looking at you, kid!

Il porte la main à son chapeau et salue Allan qui sourit, se détourne et recommence à marcher. Commence « As Time Goes By » au piano, chanté par Dooley Wilson. La caméra monte en plongée et Bogart disparaît du cadre tandis qu'Allan s'avance d'un pas décontracté mais plein d'allant, silhouette qui s'éloigne vers les lumières des pistes de l'aéroport. Les mentions du générique de fin défilent au son de « As Time Goes By » :

¹¹ McCANN, p. 5.

¹² Voir tome II, annexes 3, pp. 19-23.

You must remember this,
 A kiss is just a kiss,
 A sigh is just a sigh,
 The fundamental things apply,
 As time goes by.

And when two lovers woo,
 They still say "I love you",
 On that you can rely.

...

Mettant en parallèle le film source et son imitation, la scène montre clairement qu'Allan se trompe sur les véritables intentions de Linda, abusé qu'il est par son désir ou son délire d'identification à la dyade acteur / personnage que constitue son idole. Tandis qu'il pensait qu'elle se rendait à l'aéroport pour annoncer à son mari qu'elle le quittait pour lui, Allan, la jeune femme devance sa décision de sacrifice héroïque, la ramenant à du simple bon sens. Qui plus est, la parodie souligne la différence de stature entre les personnages des deux films et entre leurs motivations. Il ne s'agit plus d'échapper au camp de concentration ou de ne pas faire souffrir un héros de la résistance, mais juste de ne pas mettre en péril le bonheur petit bourgeois d'un yuppie et de son épouse. La parodie caricature ainsi les phénomènes d'identification et de projection qui animent le spectateur quand il jouit d'une lecture ou de la vision d'un film et/ou qu'à leur suite il se laisse aller à des rêveries flatteuses mais parfois mortifères.

On peut se demander toutefois si ce dénouement n'est que cela, satire et dénonciation, en s'interrogeant sur notre perception d'Allan à la fin du film : comment prenons-nous congé de ce personnage, est-il plus ou moins ridicule qu'au début ? Lorsque l'on compare les deux scènes que nous avons citées, on est frappé par son évolution ou plutôt par celle de notre manière de le percevoir. Les premières images nous montrent un visage de parfait ahuri, et le comique repose surtout sur la dérision. C'est de lui que nous rions, il s'agit de railler ces individus risibles qui s'abîment dans l'adoration de leur(s) star(s). Toutefois, ce ridicule de l'écart entre le copieur et son modèle, dans un système comique au second degré, constitue bel et bien ce qui donne existence au personnage. L'échec d'Allan à se conformer à son modèle est la base même de la réussite d'Allen qui parvient à créer un personnage à l'aide de notre amusement de spectateurs face aux pitoyables et irrésistibles tentatives du gentil petit binoclard de ressembler au dur des durs. Il ne s'agit donc pas d'un discours négatif de pure dénonciation, car l'ironie construit, au-delà de la dérision, une figure à laquelle nous nous attachons progressivement, et qui triomphe paradoxalement dans l'ultime séquence. Le

ridicule de la première, ou de celles où l'on voit Allan s'essayer à la séduction « à la Bogart », s'y efface pour faire place à de la sympathie. Linda a raison d'immédiatement insister sur l'aspect extraordinaire de ce qui s'est passé entre eux : finalement, que font-ils d'autre que de comprendre, et de nous faire comprendre que leur histoire ainsi que les nôtres, dans leur banalité même, peuvent se comparer à celle de Rick et d'Ilsa ? On pourra juger la fin étriquée, ravalant le mythe au niveau du boulevard, mais quelle différence, au fond ? N'est-ce pas « la morale » que nous souffle la chanson des deux films : on rejoue, on répète, mais que peut-on faire d'autre ? Il n'y aurait, après tout, que les choses essentielles qui vaudraient, un baiser demeure un baiser à l'écran, sur l'écran dans l'écran, et ensuite chez chaque spectateur rentrant chez lui. En doublant un film culte, en parodiant un acteur et ses personnages mythiques, ce film en particulier offre au spectateur même le plus naïf une forme de rédemption. S'identifier à un personnage, le prendre pour quelque chose d'un petit peu plus consistant qu'un ensemble de signes participant du matériau fictionnel ne serait finalement pas si ridicule, et ce mode de consommation de film pourrait apporter autre chose qu'évasion ou pis, aliénation.

Que ce soit par la grâce d'un sauvetage in extremis comme dans *Stardust Memories* ou par le biais d'une comédie reposant essentiellement sur la parodie comme dans *Play It Again, Sam*, la représentation satirique de la relation entre spectateur et film se double d'une sympathie salvatrice. On dénonce, on raille, mais on s'émeut également, et on oscille entre distance ironique et illusion d'un accès à l'intime du film. La question à ce point est de savoir si cette caractéristique d'un rapport sans cesse négocié avec le destinataire est une constante chez Allen ou si on ne la trouve que dans ces deux films-là. Avant d'étudier celui qui met la question de sa propre réception au cœur de sa matière même, soit *The Purple Rose of Cairo*, nous proposons d'envisager ici quelques autres images, plus fugitives, de spectateurs, pour nous demander quel miroir nous est ainsi tendu.

Le chagrin et la pitié

De film en film, Woody Allen joue relativement souvent le rôle d'un cinéphile, et on le voit se rendre au cinéma à de nombreuses reprises. *Annie Hall*, ce film si important dans l'établissement de ce qui est largement perçu comme les caractéristiques alléniennes, ne pouvait qu'offrir quelques scènes et images capitales pour cette partie de notre étude. Comme par hasard, c'est devant une salle de cinéma que nous accueillons pour la première fois le personnage éponyme du film. Annie descend d'un taxi, inoubliable dans sa robe sac et avec ses grosses lunettes de soleil, et entre à grands pas au panthéon des figures de femmes des

années soixante-dix. Elle est en retard et notre impatience de la rencontrer grandit avec celle de son amant, le protagoniste allénien qui l'accueille avec, comme il se doit, une référence cinématographique, se plaignant que là, devant l'entrée de la salle, il a eu maille à partir avec « la distribution du *Parrain* ». C'est ainsi qu'il désigne les deux casse-pieds qui viennent de le harceler pour avoir son autographe, mais le mot d'esprit accroche plus particulièrement le spectateur cinéphile qui sait que Diane Keaton interprète Madame Michael Corleone dans le film de Coppola. Ces références constantes, à d'autres films, ou au dispositif cinématographique, de la fabrication à la réception des films en passant par leur distribution, sont autant de manières d'impliquer le spectateur en le renvoyant à son statut de destinataire de ce qui se montre, se dit et se construit là. La connivence qui s'établit ainsi devrait nimber le personnage d'une aura de sympathie, mais comment adhérer à la cinéphilie particulière dont celui-ci fait preuve ? On ne manque pas de le suivre dans le fameux conflit qui l'opposera ensuite, dans une file d'attente, avec un cuistre universitaire critiquant ce qu'il considère comme de la complaisance chez Fellini, et qu'Alvy règle en tirant Marshall McLuhan de derrière un panneau d'affichage pour lui faire clouer le bec du pédant. Mais on est sidéré lorsque, arrivé à la caisse, Alvy refuse de prendre des billets pour le *Face à Face* de Bergman dont la projection vient de commencer. Allen campe dans ce film un personnage d'*anhédoniste*, en d'autres termes un caractère, digne de La Bruyère, d'individu incapable de jouir de la vie en raison du perfectionnisme extrême qui lui fait toujours voir les aspects négatifs de toute activité humaine – même, pour ce qui nous intéresse, quand il s'agit d'aller au cinéma. C'est pourquoi le film nous gratifie quelques secondes plus tard d'une image de spectateurs fort troublante, extraite du film sur lequel Alvy et Annie se rabattent puisqu'il n'est pas question de manquer une minute d'un film – même le générique en suédois. Une citation du film de Marcel Ophuls *Le Chagrin et la Pitié*¹³ nous donne alors à voir une salle remplie de soldats français de la seconde guerre mondiale, visiblement ravis d'un spectacle que nous ne voyons pas. Rien ne nous est dit de l'origine de cette image clairement documentaire, on entend juste la voix *off* de Maurice Chevalier qui chante : « Et tout ça ça fait / d'excellents Français / d'excellents soldats / qui marchent au pas... » S'agit-il d'un récital que Maurice Chevalier offre à de récents mobilisés, ou de l'enchâssement d'une scène de film avec Maurice Chevalier ? Quoiqu'il en soit, la mise en abyme ne laisse pas indifférent, ne serait-ce qu'à titre de preuve de l'érudition et de la cinéphilie de Woody Allen. Certes, *Le*

¹³ Marcel Ophuls, *Le chagrin et la pitié*, Norddeutscher Rundfunk/Télévision rencontre/Télévision Suisse Romande, 1969.

Chagrin et la Pitié, primé aux Oscars¹⁴, n'était pas inconnu du public américain de 1977¹⁵, mais quelle ironie dans le choix de nous tendre en miroir cette image de braves petits français rigolards qui partent la fleur au fusil direction... le stalag ! Nous peinons à nous reconnaître dans ce troupeau de futurs vaincus, nous résistons à la satire grinçante d'Alvy Singer marquant tout du sceau du dérisoire, et pourtant la citation du *Chagrin et la pitié* rappelle la manière dont le narrateur des *Mots* de Jean-Paul Sartre évoque son expérience du cinéma : « ... je n'ai retrouvé cette nudité, cette présence sans recul de chacun à tous, ce rêve éveillé, cette conscience obscure du danger d'être homme qu'en 1940, dans le stalag XII D. »¹⁶

Nous voici prévenus : être spectateur n'est pas sans risque, nous rions du spectacle qui nous est offert mais on nous rappelle que le divertissement n'est rien d'autre qu'un écran, justement, entre nous et l'abîme. Nous l'avons dit, on peut considérer que « Woody Allen », cette entité fameuse que nous avons décrite dans les pages qui précèdent, ce mélange d'acteur et d'auteur comiques, de *persona*, de réalisateur et même de « personnalité », accède véritablement à la renommée internationale par ce film qui assigne à son spectateur une position ambiguë. Certes, la comédie, la qualité de la cinématographie et de l'interprétation lui permettent de jouir de ce qui lui est donné à voir, mais en même temps, aucune des représentations de spectateurs qui lui sont renvoyées ne le flatte. S'il se montre cinéphile exigeant, appréciant les films profonds qui le forcent à remettre en cause certains aspects de sa pensée, voire de sa vie, il est raillé sous la figure d'Alvy Singer qui se complaît dans la noirceur, n'achète que des livres contenant le mot « mort » dans le titre, et finit inmanquablement devant *Le chagrin et la pitié* à chaque tentative d'aller au cinéma. Cependant les autres manières de « consommer » du film ou du spectacle ne sont pas mieux traitées. Nous avons vu l'image très noire des pathétiques futures victimes de l'ironie du sort de la débâcle de 1940. Lorsque nous rions des amuseurs et goûtons la comédie dont nous nous divertissons, jusqu'où ignorons-nous le gouffre au bord duquel nous nous tenons ? Plus loin dans *Annie Hall*, il est fait allusion à deux autres phares du cinéma, deux références sans aucun doute respectées par le sévère Alvy Singer comme par Woody Allen lui-même. Dans la seconde partie du film, Alvy et Annie se rendent en Californie, paradis de l'hédonisme, soit la Géhenne absolue pour le premier. Invités à une fête de Nouvel An par le mielleux Tony Lacey

¹⁴ Mais censuré à la télévision française.

¹⁵ L'érudition de l'auteur peut d'ailleurs être un frein à la reconnaissance des allusions par de nombreux spectateurs, puisque s'agissant de cette image, on peut lire ceci dans les indications que donne l'édition des dialogues du film : « *INTERIOR. THEATER. A CLOSE-UP OF THE SCREEN SHOWING FACES OF GERMAN SOLDIERS* », ALLEN, 1983, p. 16. C'est nous qui soulignons.

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard (Paris, 1964), pp. 103-104.

(qui avait remarqué la débutante Annie à New York et qui finira par la ravir à Alvy)¹⁷, ils font le tour de la splendide villa de ce dernier qui ne peut s'empêcher de se vanter d'avoir eu Charlie Chaplin comme prédécesseur entre ces murs. Cet exemple de la décadence de Hollywood qui laisse des chanteurs de charme s'installer dans les villas des pères fondateurs du cinéma laisse Alvy pantois. Son dégoût sera à son comble l'instant d'après, lorsqu'un être béat affalé sur un sofa dans le luxueux salon de projection déclarera à propos de *La Grande Illusion* de Jean Renoir, tout en tendant un joint à Alvy : « *That's a great film if you're high !* » Alvy le vertueux, qui justement refuse d'être *high* quand il fait l'amour car ce serait tricher, repousse le tout, l'offre, la créature, et surtout l'idée de parasiter sa vision d'un tel chef-d'œuvre avec ce genre de stimulant, d'un petit geste de la main, comme s'il la secouait pour se débarrasser de quelque chose de visqueux. On peut voir dans ce geste l'établissement d'une connivence élitiste, mais s'agit-il vraiment d'élitisme dans les films de Woody Allen ? Le personnage d'Alvy ne manque pas d'être ambivalent, puisqu'on le voit préférer les plaisirs du corps à la conversation des amis intellectuels de sa première femme quand il propose à celle-ci de s'ébattre devant un match à la télévision dans une pièce voisine d'une réception aux invités de haute volée. Si par le biais de la référence au film de Jean Renoir nous sommes probablement invités à partager son indignation de voir un des chefs d'œuvre de la création cinématographique ravalé au rang de simple ingrédient du plaisir, l'ironie nous vise aussi, puisqu'il s'agit ici d'abord de rire des errements d'un nouveau genre de *schlemiehl*. *Annie Hall* renvoie dos à dos les cinéphiles exigeants et les consommateurs hédonistes, et ne représente pas la relation du spectateur au film sous un jour flatteur. Les dispositifs mis en place par le film pour se donner à voir encourageraient plutôt le destinataire à adopter une attitude distanciée en soulignant la nature fabriquée du spectacle, de l'adresse de la toute première scène à la construction en tiroirs, faite de retours en arrière et d'évocation d'épisodes abondamment commentés par le protagoniste, en passant par le *split screen* et les chevauchements entre univers diégétiques. De mises en garde en second degré, *Annie Hall* met en oeuvre tout un appareil didactique à destination du spectateur, visant à sa désillusion. Le succès du film provient certainement de l'adéquation entre cette comédie nouvelle et les interrogations postmodernes des années soixante-dix. Le divertissement se pare de nouveaux atours, sous le signe de l'artifice revendiqué, ou du moins Allen réussit le pari d'obtenir un franc succès avec un film reposant essentiellement sur l'auto ironie et reprenant sous une forme accessible les paradigmes d'une cinématographie plus expérimentale et confidentielle.

¹⁷ Joué par le chanteur Paul Simon.

Cependant des éléments sont là qui permettent l'adhésion du spectateur au spectacle : sans jamais oublier sa position, ce dernier se voit séduit, par le rire ainsi que par l'émotion nostalgique que développent certains plans. Il garde sa distance, mais est pris en compte, ou du moins en a-t-il l'illusion, par le biais des regards à la caméra, des apartés et des clins d'oeil. Surtout, il entre en sympathie avec le film grâce à ce qui s'établit ici comme caractéristique des films d'Allen, le recours aux « standards » de Gershwin et l'évocation de moments privilégiés. Le film n'hésite pas, vers la fin, à répéter certaines scènes sous la forme d'un florilège des meilleurs moments d'Alvy avec Annie, et nous permet de revoir Annie chantant « *Seems like old time...* », un court extrait de la grande scène des homards ou Alvy éternuant dans la réserve de cocaïne de ses amis... L'histoire d'Alvy avec Annie est terminée, le film s'achève, mais un film, ça se revoit, et nous pouvons feuilleter le livre d'images de cette œuvre qui se montre si bien. L'association paradoxale de la satire et de l'émotion n'est pas le seul fait de *Stardust Memories* ou de *Play It Again, Sam*, *Annie Hall* nous prouve également que lorsqu'il est question d'être spectateur, les films de Woody Allen plaident pour une sorte d'enchantement lucide.

« *Too much Double Indemnity.* »

Ses prouesses culinaires ne suffisent plus à Carol Lipton (Diane Keaton), bourgeoise new-yorkaise quinquagénaire qui s'ennuie ferme auprès de Larry (Woody Allen), son éditeur de mari. Alors un beau soir, elle ne peut s'empêcher de trouver bizarre le peu de chagrin qu'éprouve leur voisin à la mort de son épouse emportée, dit-on, par une crise cardiaque. Il faut dire que Carol et Larry découvrent la tragédie au retour du cinéma, où ils viennent de voir *Double Indemnity* de Billy Wilder. On peut donc considérer leur expérience de spectateur comme le déclencheur de l'intrigue de *Manhattan Murder Mystery*, savoureux cocktail dans lequel Allen s'amuse¹⁸ à mélanger crime et comédie¹⁹, et qui ne cesse de poser la question de l'adéquation de chacun à son rôle. Influencée par un film qui met en scène la duplicité, le mensonge, et le peu de confiance que l'on peut placer en autrui²⁰, Carol va s'efforcer de

¹⁸ Les amateurs d'analyse biographique se demanderont d'ailleurs si Allen s'amuse tant que cela, ce film de 1993 qui succède immédiatement à *Husbands and Wives* étant le premier qu'il ait tourné sans Mia Farrow après « l'affaire ».

¹⁹ La recette sera perfectionnée au film suivant, *Bullets Over Broadway*.

²⁰ Dans *Double Indemnity* (*op.cit.*), Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), archétype de la femme fatale, entraîne « jusqu'au terminus » Walter Neff (Fred McMurray), un vendeur d'assurance-vie qui, séduit, l'aide à assassiner le mari à qui ils ont fait signer une police à son insu. Tandis que le paiement de la prime est retardé par le supérieur de Neff, le méticuleux Barton Keyes (Edward G. Robinson) dont le flair légendaire sera tenu en échec jusqu'au bout en raison de son amitié pour Neff, ce dernier découvre qu'il n'est qu'un pantin entre les mains de Phyllis. Les amants finiront par s'entretuer, l'agonie de Neff lui laissant juste le temps d'enregistrer sa confession au magnétophone.

transformer le train–train de sa vie bourgeoise, où la seule aventure serait celle, boulevardière, du cocufiage, en faisant d'un infarctus un meurtre. Le dédoublement constitue la figure majeure de ce film hybride, qui décalque certaines données du « noir » pour souligner la vacuité de l'existence de ces New-yorkais privilégiés qui jouent à se faire peur. Carol, qui a renoncé depuis de nombreuses années à son travail dans la publicité, hésite à ouvrir son restaurant et n'est pour l'instant que spectatrice. Son mari n'est guère plus actif puisque visiblement son travail consiste à lire des manuscrits écrits par d'autres. Les deux époux se retrouveront d'ailleurs bien près de commettre l'adultère, chacun avec un créateur, Carol avec Ted, auteur de pièces, et Larry avec Marcia, une sculpturale romancière. Mais l'expérience qu'ils vont faire de la construction d'une intrigue « à la manière de » les détournera de cette tentation et les rapprochera en les faisant passer par le feu d'une aventure autrement plus excitante.

Marc Vernet démontre dans sa thèse comment le film « noir », fondé sur une enquête et la recherche de la « vérité », met en image notre expérience de spectateurs cherchant à déchiffrer les énigmes que nous pose chaque film dans ses premières scènes. Tout film nous donne à voir des images que nous percevons selon deux modes alternés. Nous les recevons par moment comme telles, des ombres projetées sur un écran ou une configuration de pixels savamment agencés. Mais il arrive aussi que nous nous laissions aller à « y croire » en baissant notre garde devant tant de vraisemblance ou de coïncidence avec nos attentes et nos besoins. Comme Carol et Larry, nous avons vu un corps, nous avons entendu un médecin « certifier » le diagnostic de crise cardiaque. Allons-nous douter comme Carol ou croire comme Larry ? Il est clair qu'il est beaucoup plus stimulant de prendre le parti de la première. Dans les deux premiers tiers du film, Larry sera en retrait, avec pour leitmotiv, « *I don't want to know* ». Quel spectateur pourrait s'identifier à un personnage peinant ainsi à se hisser au statut de protagoniste ? En revanche, Carol a les meilleures scènes et tire la couverture à elle tant elle assume la part investigatrice de tout spectateur, surtout celui de films fondés sur des « meurtres mystérieux ». Carol joue bel et bien ce rôle de « spectateur adjuvant » que définit Vernet²¹, et réfléchit à l'écran notre activité de spectateur réagissant, chacun à sa manière et selon sa culture, aux indices que nous révèle le film. Par exemple, l'une des scènes les plus haletantes et drôles du film nous montre Carol et Larry poursuivant en voiture leur voisin qui transporte le cadavre de son épouse dans son coffre. L'amateur de films de gangsters se

²¹ « Au cinéma, je ne suis pas seulement témoin, je suis aussi adjuvant car le film requiert ma participation. Mais si je peux être adjuvant de la fiction (vouloir par exemple avec le héros sa victoire, ou développer ce qui n'a donné lieu qu'à une allusion) ... je suis également adjuvant du récit en ce que je l'aide à se constituer, en ce que j'adhère à ses stratégies : l'histoire, c'est toujours un peu moi qui la raconte. », VERNET, 1985, p. 307.

réjouira de cette variation parodique sur une figure classique du genre criminel, et goûtera encore plus la charge s'il sait à quel point il est rarissime de voir un personnage incarné par Woody Allen au volant. D'ailleurs celui-ci insiste lourdement sur l'erreur de distribution dont il est victime. Après lui avoir demandé de se mettre dans la peau d'un policier à la séquence précédente (« *You said, 'Act like a policeman !'* »), Carol exige à nouveau de lui d'assumer un rôle très éloigné de son « type » (« *I'm not a good driver. I can't follow a car!* »). Notre plaisir de spectateur se voit renforcé par la reconnaissance ici et là d'un plan comme échappé d'un film de Scorsese. Un peu plus tard, quand Mr House, le voisin assassin, jette le corps dans un énorme brasier, nous pouvons faire le rapprochement avec la fin tout aussi dantesque de Cody Jarett / James Cagney dans *White Heat*²². L'instance qui a présidé au choix de cette image a-t-elle voulu ce rapprochement, la citation est-elle volontaire ? Impossible de le dire, la seule chose certaine ici étant que chaque spectateur se bâtit « son » film à l'instar de Carol, puis de Larry, se construisant leur « meurtre mystérieux ». C'est cette scène qui convertit Larry, spectateur Saint Thomas qui doit voir pour croire, à la thèse de Carol plus à même de lire les signes et d'anticiper les événements. Elle pense à un meurtre, alors que le premier corps, celui du « double » de Mrs House (soit sa sœur) a effectivement succombé à une crise cardiaque, mais ne se trompe que parce qu'elle va trop vite en besogne : Mr House assassinera effectivement sa femme quelques jours plus tard afin de filer avec l'argent et sa jeune maîtresse. Carol est présentée comme une spectatrice plus sophistiquée que Larry. A un moment du film, ils passent devant l'endroit où s'élevait le cinéma de leur première sortie en amoureux, et évoquent les peines qu'elle avait eues pour faire comprendre *L'Année dernière à Marienbad*²³ à son futur mari. Qui sait si ce n'est pas cette expertise qui l'avait alors séduit, comme il retrouve toute sa flamme dans le dernier tiers du film où il se laisse entraîner par elle à passer du rôle de spectateur réticent à celui d'acteur dans les deux sens du terme ?

Citations de films, vraies fausses victimes, sœurs à la ressemblance troublante, enregistrements trafiqués, chassés-croisés amoureux et jeux de miroirs du final : le film offre toutes sortes de variations sur la figure du dédoublement, nous rappelant qu'effectivement, notre expérience de spectateur fournit comme une doublure, voire un *doublon* à notre existence. Il nous donne même l'illusion de pouvoir la prolonger, nous faisant voir des mortes dans des autobus...²⁴ A la suite de cette vision bouleversante, Karen et son amoureux transi

²² Raoul Walsh, *White Heat / L'Enfer est à lui*, Warner Bros., 1949.

²³ Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, Argos Films *et al.*, 1961.

²⁴ Carol qui avait déjà des doutes se lance véritablement dans l'enquête quand elle voit passer sa voisine bien vivante à bord d'un autobus, épisode qui relance l'action du film en mettant à bas le château de cartes des hypothèses formulées jusque là. En plus d'être un puissant ressort dramatique, ce plan fugitif offre une bonne

Ted iront chercher la fausse morte au bout de la ligne d'autobus. N'était-ce pas déjà ce que la sulfureuse Phyllis exigeait de son complice Walter Neff dans la célèbre scène du *drugstore* de *Double Indemnity*²⁵? Carol pour se désennuyer joue les détectives, juste après avoir vu un film noir d'anthologie. Elle nous souffle que si nous trouvons ce genre de films si divertissant, c'est sans doute parce qu'il nous convie au petit jeu des hypothèses infirmées ou confirmées. Toutefois, un peu de culture filmique nous dévoile les intentions ironiques du choix du film de référence, puisque *Double Indemnity* est construit selon le mode de la confession et se présente comme un long flash-back. En d'autres termes, nous connaissons d'emblée l'issue fatale de l'intrigue, comme nous serons parfaitement au courant du *modus operandi* et de l'identité du ou plutôt des meurtriers, puisque nous les aurons vus ourdir leur forfait. L'ironie veut aussi que le vrai faux meurtrier de *Manhattan Murder Mystery*, le bien nommé Mr House²⁶ soit exploitant d'une salle de cinéma pour cinéphiles²⁷. Il illustre parfaitement la figure ambiguë de ce maillon essentiel de l'industrie cinématographique, en excellant à la création d'illusions et de machinations tout en s'affichant comme préoccupé uniquement de la bonne marche de ses affaires. S'il restaure cette vieille salle, ce n'est pas par goût nostalgique pour les classiques du septième art, mais afin de la revendre pour une somme rondelette en tournant à son avantage la passion des cinéphiles. Mais tandis que l'exploitant tire les ficelles et va jusqu'au meurtre pour assouvir son appétit d'argent et de sexe, les amateurs, dans les deux sens du terme, vont déjouer ses projets et finir par le vaincre dans un paroxysme de jeux de miroirs. De spectateurs puis d'enquêteurs ils vont devenir à proprement parler acteurs en allant rejoindre Mr House, autre figure du mauvais magicien manipulateur annonçant le Polgar de *The Curse of the Jade Scorpio*²⁸, sur son propre terrain en l'attirant dans un piège au

métaphore du cinéma qui nous fait voir fixées sur la pellicule des images d'acteurs ou de « simples mortels » que nous savons décédés.

²⁵ Scène citée par Martin Scorsese dans son « voyage à travers le cinéma américain » : Phyllis et Walter « se rejoignent dans un supermarché après leur crime. Ils se tiennent dans des allées adjacentes, séparés par des rayons de boîtes de conserve.

Phyllis, portant des lunettes noires : Je t'aimais, Walter, et lui, le le détestais. Mais je n'étais prête à rien avant de te rencontrer. C'est toi qui as tout préparé. Moi, je voulais juste qu'il meure.

Walter : Et c'est moi qui ai organisé sa mort. C'est ce que tu veux dire ?

Phyllis, enlevant ses lunettes : Et personne ne quitte la partie. Nous avons fait cela ensemble et nous en sortirons ensemble. Tous les deux. Tu t'en souviendras ?

Elle fait demi tour et le laisse complètement décontenancé.

Après *Assurance sur la mort*, on ne pouvait plus se fier à rien. Même pas aux quartiers résidentiels de l'Amérique profonde. Même pas aux supermarchés californiens... », Martin Scorsese et Michael Henry Wilson, *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, Cahiers du Cinéma (Paris, 1997), p. 110.

²⁶ Les anglophones désignent parfois les cinémas sous l'appellation « film houses ». Mais « the house », c'est aussi le public, les spectateurs dans la salle.

²⁷ On y passe des rétrospectives, Fred Astaire au moment du « meurtre » initial, Orson Welles à celui du dénouement.

²⁸ D'ailleurs son prénom n'est autre que Paul.

moyen d'un appel téléphonique trafiqué au magnétophone. On lui fait croire que le cadavre que tous nous avons vu disparaître dans les flammes n'a pas vraiment disparu, et qu'on le détient à titre de preuve pouvant le faire « tomber ». Le soi-disant maître du crime tombe effectivement, et dans un panneau bien peu solide, mais une morte n'a-t-elle pas déjà refait surface une fois dans ce qui n'est, rappelez-vous, qu'une histoire de cinéma ? Or, le petit jeu des faux-semblants n'est pas sans danger, et House s'empare de Carol pour échanger la femme vivante contre la morte virtuelle. A force de chercher les émotions fortes, à tant se projeter dans cette histoire de meurtre, Carol est aspirée de l'autre côté du miroir au risque de se perdre corps et bien. La scène du dénouement couronne le film dans une véritable orgie de dédoublement qui nous laisse au bord du vertige. House a emmené son otage dans son palais des illusions à lui, soit son cinéma, et tout se déroule derrière l'écran pendant la projection de la scène du dénouement de *The Lady from Shanghai*²⁹. Le cinéphile le sait, il s'agit d'une fusillade dans une galerie de miroirs où Elsa / Rita Hayworth et son mari Bannister s'entretient parmi les glaces reflétant leur image à l'infini. Le cinéma de House étant en travaux, ses « coulisses » sont autant encombrées de surfaces réfléchissantes que le palais des mirages du Luna Park de Welles. House va tenter d'utiliser autant l'écran et le film qui y est projeté (« *They can't see us behind the screen, and they can't hear us with the soundtrack* ») que le jeu des reflets pour échapper aux balles de ses deux poursuivants, Larry lancé au secours de sa belle ainsi que la figure classique de la fidèle secrétaire amoureuse depuis toujours de son patron que la découverte de la supercherie va animer d'une fureur vengeresse. Comble de références, elle est presque aussi handicapée que le mari de Phyllis dans *Double Indemnity*... Dans *Shadows and Fog*, le miroir du magicien protégeait Almstead et Kleinman, et House se pense couvert par le dispositif cinématographique comme par l'illusion filmique. En effet, nous avons beau parfois rêver de voler au secours des héros auxquels nous nous identifions au point d'avoir envie de leur crier, comme au Guignol de notre enfance, où se cache le méchant, notre statut de spectateur nous condamne à l'impuissance. Mais Larry et la secrétaire n'occupent pas une autre dimension que House et sont faits de la même étoffe que lui, ils peuvent être ses victimes comme ils peuvent l'annihiler à force de briser les miroirs. De spectateurs manipulés, ils sont passés protagonistes, et Carol et Larry, après l'épreuve, voient enfin vie et désir coïncider comme au premier jour. « *I'll never say that life never imitates art again* » s'exclame alors Larry parodiant Oscar Wilde, mais cette déclaration, en apparence sagace mais trop négative pour être honnête nous laisse troublés. Le bilan pour le

²⁹ Orson Welles, *The Lady from Shanghai*, Columbia / Mercury, 1947.

spectateur semble globalement positif à l'issue de ce film puisqu'il peut y voir un encouragement à sa tendance à la projection et à l'identification au spectacle qui lui est offert. Toutefois, le meurtrier y est escamoté de la même manière que la force maligne qui hantait *Shadows and Fog*, et le « doublage » ironique du dénouement nous incite à la prudence. Le film nous soumet donc à un message contradictoire d'encouragement à sa consommation ludique, indéniable source de plaisir au premier degré, et d'avertissement quant au danger inhérent à la confusion entre « art » et « vie ». A la fois invités à jouir d'une comédie efficace et souvent irrésistible, et à réfléchir à notre condition de spectateurs, nous ne pouvons nous laisser aller à l'enchantement que si nous tenons compte de l'appel à la lucidité que suggère l'ironie des dispositifs de dédoublement : cette « double indemnité » dont nous jouissons, en avons-nous jamais trop ?

« *HELP* »

A en juger par ceux que nous venons d'étudier, les films de Woody Allen paraissent toujours susceptibles d'accorder une grâce, si paradoxale fût-elle, à leurs spectateurs. Il peut cependant arriver qu'elle ne soit guère évidente, comme on le voit dans *Celebrity* qui retrouve le noir et blanc et l'agressivité dans la satire de *Stardust Memories*, et se caractérise également par une inspiration fellinienne. Si *Stardust Memories* évoque *Huit et demi*, *Celebrity* rappelle à la fois *La Dolce Vita* et *Ginger et Fred*³⁰ puisqu'il fait évoluer ses personnages dans le monde artificiel de la mode et de la célébrité, et particulièrement dans celui de la télévision qui l'exalte. Le début démontre l'importance accordée dans ce film au cinéma et à la représentation de sa production comme de sa consommation, dès le générique. Ce dernier s'accompagne d'une chanson dont les paroles illustrent parfaitement le titre du film comme une partie de son contenu :

You oughta be in pictures,
Gee you're beautiful to see,
Say, you oughta be in pictures,
Oh what a hit you would be.

Your voice would thrill the nation,
Your looks would be adored,
You'd be a big sensation,
With wealth and fame, your reward.

...
Say, you oughta be in pictures,

³⁰ Federico Fellini, *Ginger e Fred*, France 3 Cinéma et al., 1986.

My star of stars...³¹

Les hyperboles utilisées dans cette parodie de la rhétorique du séducteur s'appuyant sur la fascination exercée par Hollywood, et plus largement, par les images, donnent bien le ton, d'une ironie sans concession, des scènes qui vont suivre. Un univers référentiel est dès lors mis en place, où la flatterie la plus efficace consiste à assurer à son « étoile » qu'elle est non plus sage, mais belle comme une image... Tout de suite après, la première scène continue de souligner l'importance du motif cinématographique, par la grâce d'une succession de plans très brefs sur fond de *Cinquième Symphonie* de Beethoven :

- **Plan 1** : les lettres *HEL*... s'inscrivent à la fumée dans le ciel.
- **Plan 2** : des badauds à Time Square regardent vers le ciel, certains pointant le doigt vers le haut.
- **Plan 3** : les lettres *HEL* et le *P* qui commence à s'inscrire au dessus de Central Park et des immeubles qui le bordent.
- **Plan 4** : dans un bureau à l'intérieur d'un gratte-ciel, des employés se précipitent à la fenêtre. Le mouvement tournant de la caméra montre dans le cadre de la fenêtre le mot *HELP* pratiquement achevé dans le ciel au dessus des gratte-ciels.
- **Plan 5** : plongée à la verticale sur un autocar à impériale découverte, roulant dans une rue entre des gratte-ciels.
- **Plan 6** : sur l'impériale de l'autocar, des touristes asiatiques se montrent le ciel en réagissant vivement, certains photographient.
- **Plan 7** : un avion à hélice vire sur l'aile, sort du champ par la droite et laisse l'image envahie par la fumée qu'il dégage.
- **Plan 8** : sur un trottoir, parmi les passants, un homme grand, mince et chauve entre précipitamment dans le champ. Il vient de scruter le ciel avec un appareil d'optique et se dirige vivement vers la droite en s'adressant à des personnages hors champ : « *Let's go, people, the letters are fading !* »...

L'alternance des vues du ciel et des plans au sol concourt à élaborer un début de film extrêmement subtil permettant à l'observateur de prendre conscience des différents niveaux de perception auxquels il doit se placer pour trouver un sens à ce qu'il lui est donné de voir. Qui sait si, dans son effort d'interprétation, il ne fait pas sien le mystérieux appel au secours qui s'inscrit en propos liminaire ? Le partage entre domaines céleste et terrestre se voit doublé par une alternance entre des plans énigmatiques et d'autres revendiquant leur matérialité, voire leur banalité. Une grande majorité de spectateurs, en particulier ceux qui sont familiers des productions alléniennes, ne manqueront pas de reconnaître les lieux, comme s'il s'agissait d'une reprise de l'ouverture de *Manhattan*. Non sans malice, le film semble ici devancer les éventuelles récriminations des amateurs lassés de voir la plupart des films de Woody Allen se dérouler dans le même périmètre new-yorkais. Tout au long du film, le milieu dans lequel évoluent les protagonistes sera dénoncé comme étouffant, borné, autarcique : quoi de plus

³¹ Dana Simesse et Edward Heyman, *You oughta be in pictures*.

naturel que de se tourner vers le ciel dans l'espoir d'un salut ? On est frappé, ici, de la noirceur de ce début, tant toute possibilité d'infini se voit immédiatement niée. Ce ciel soigneusement cadré, cette apparente aspiration au salut, tout ce mystère n'est qu'astuce de cinéma et poudre aux yeux esthétisante. Rarement film a débuté en se moquant aussi ouvertement de lui-même, ainsi que de ceux qu'il abuse, représentés par les badauds béats : qui appelle qui au secours ? On se rassérène en comprenant qu'il s'agit d'une séquence d'un film dans le film dont nous ignorerons jusqu'au bout l'intrigue. Néanmoins, en dépit de l'effacement des lettres, le spectateur de *Celebrity* garde en mémoire l'angoisse confuse sous le signe de laquelle le film s'inscrit d'emblée : ce n'est pas à une comédie confortable qu'il est ici convié, et il peut s'attendre à des remises en cause.

Plus loin, deux scènes cruciales se déroulent à l'occasion de la projection d'un film. Dans la première à se présenter comme une mise en abyme de la relation entre film et spectateurs, tout le gratin branché new-yorkais, véritable foire aux vanités où se côtoient *top models*, acteurs, personnalités des médias et « créatifs » plus que créateurs, se retrouve pour assister à la projection du dernier film d'un cinéaste en vogue. Parmi ces spectateurs plus mondains que véritablement amateurs de cinéma, les deux personnages principaux, Lee Simon et son ex-épouse Robin / Judy Davis se rencontrent par hasard, chacun flanqué d'un compagnon, Lee avec sa nouvelle amie Bonnie et Robin sortant pour la première fois avec Tony Gardella / Joe Mantegna. A l'instar de la scène de *Annie Hall* où nous faisons la connaissance d'Annie, la rencontre placée avant une projection de film permet de faire le point sur la situation sentimentale comme professionnelle des protagonistes, ainsi que sur notre propre position de spectateurs par rapport à l'objet filmique qui nous est proposé. Cela est clairement suggéré dans la scène précédente, celle de la première rencontre entre Robin et Tony. Elle se déroule dans le cabinet surpeuplé d'un chirurgien esthétique de renom, le « Michel-Ange de Manhattan », qui redonne à ses clientes « la jeunesse, ou plutôt l'illusion de la jeunesse », pour citer la journaliste qui commente le reportage télévisé qui permet à Tony, producteur de l'émission, de faire par hasard la connaissance de Robin. La scène concentre les oppositions dont la dialectique sous-tend le film, entre sincérité et faux-semblant et entre exigence intellectuelle véritable et poudre aux yeux médiatique. Ainsi, Tony pense avoir devant les yeux le résultat d'un travail de chirurgie esthétique et se construit déjà tout un scénario « vendeur » et bien-pensant lorsque Robin lui dit être professeur, répétant « *really ?* » quand elle lui affirme que rien de ce qu'il voit n'a été retouché. Il s'agit bien ici de croire à ce que l'on voit, d'ailleurs Robin, d'instinct, alors qu'elle ne sait rien de lui, lui demande s'il aime ce qu'il voit puisqu'elle commence par l'interroger sur ses lèvres que le

chirurgien juge trop fines. Lorsque Tony se récrie, et clame qu'il la trouve en tout point parfaite, elle le remercie « pour le vote de confiance ». Comment ne pas voir ici une mise en abyme de la relation du spectateur au film, alternant doute et croyance, prêt à prendre pour argent comptant un film qui lui plaît? On peut lire aussi la scène comme une dénonciation des artifices et du vain combat contre l'âge et la disgrâce physique, puisque Robin, qui s'apprêtait à fuir ce lieu épouvantable, parvient à séduire Tony avec ses attraits « naturels ». Cependant, n'agit-elle pas en coquette, attirée qu'elle est par un homme représentant ce qui jusque là lui faisait horreur, soit la télévision la plus racoleuse et vulgaire ? Lorsqu'il ne reconnaît pas la citation qu'elle fait de *A Streetcar Named Desire*, elle est bien un peu éberluée, mais se fera une douce violence pour accepter la proposition logique, et parfaitement ironique, de l'accompagner à la projection d'un film. Tendue entre artifice et sincérité, la scène préalable nous pose implicitement la question de confiance, en plaçant deux acteurs au jeu plutôt naturaliste, dont le physique ne répond guère aux normes classiques de la beauté de cinéma, dans ce lieu tout entier voué à une forme de falsification. Ils nous encouragent à croire à la scène et à la sincérité de l'attirance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, mais jamais nous ne nous oublions au point de renoncer à notre vigilance de spectateur, qui nous fait goûter toute l'ironie du choix de ce lieu incongru ou de la profession de Tony. Puis vient la scène de la première sortie des futurs amants, mi-bouffonne, mi-amère, qui situe tout naturellement dans une salle de projection une étape capitale dans l'histoire des protagonistes, et dans toute l'économie du film. Les six premiers plans se déroulent dans le hall où a lieu une réception, les quatre derniers dans la salle, la rencontre qui bouleverse Robin se situant à la fin du cinquième :

(...) TONY You could work for me.

ROBIN As what? You know, all I'm good at is Chaucer.

TONY Well we have a cooking show... (...)

ROBIN (...) I'm having a very nice—arrgh!

PLAN 6.

TONY (*off*) What's—err—what's the matter? (...)

ROBIN My husband!

TONY Your husband?

ROBIN Oh God, I don't want to see him here!

TONY But what—err—I thought you said it was no problem... (...)

PLAN 7.

Plan du film de Papadakis, montrant un couple d'amoureux marchant pieds nus sur une grève, main dans la main, accompagnés d'un vol de mouettes et d'une musique romantique à souhait.

PLAN 8.

(...) ROBIN I should never drink.

TONY That use of all those slow-motions and flashbacks is a bit pretentious, don't you think?

ROBIN Can you believe that whore he is with?

TONY What ? Err...

ROBIN Do you think she's pretty?

TONY Well, I— (...)

ROBIN How could you have slept with Sheila, my eldest friend? You found her bovine! His word, bovine!

TONY Shh, Robin!

ROBIN Am I lying? Did you not say she was a « vache hollandaise »?

TONY Maybe we should, err... (Il lui prend le bras)

PLAN 9.

Bref plan du film de Papadakis : plan moyen des amoureux enlacés, assis sur un rocher, sur fond de vagues.

ROBIN (Off) Well, didn't you?

PLAN 10.

ROBIN Am I lying?

Robin est maintenant hystérique. Tony la fait se lever et sortir du rang de spectateurs.

LEE You know you're a sick woman! You're a sick woman, that's what you are!

On ne pose ici, finalement, d'autres questions que celles de la sincérité, et de la confiance que l'on peut accorder à ce que l'on vous dit ou que l'on vous montre. Dans cette séquence divisée en deux scènes selon les lieux, hall puis salle, le personnage central est clairement Robin prise en flagrant délit de mauvaise foi. La discordance sur laquelle reposait la scène précédente (entre le lieu de la rencontre – le cabinet du chirurgien esthétique – et le « naturel » de Robin, qu'il s'agisse de son apparence ou de la maladresse désarmante de ses manières), discordance qui séduisait Tony et enrichissait le personnage de Robin à nos yeux, se voit ici reprise et amplifiée. Cela se fait cette fois-ci aux dépens de Robin qui, dans cet environnement tout aussi délétère que le précédent, fait la preuve d'une forme particulière de duplicité. Car c'est bien elle-même qu'elle abuse lorsqu'elle croit avoir surmonté les affres de la séparation avec Lee. A aucun moment nous ne sommes dupes de ses dénégations : n'avons-nous pas fait sa connaissance alors qu'elle essayait de sortir de son marasme en faisant retraite dans une communauté catholique sans avoir la moindre conviction religieuse ? Le terme de mauvaise foi que nous avons utilisé plus haut éclaire parfaitement cette scène cruciale dans le développement du personnage. En se révélant totalement dénuée de lucidité sur elle-même tout en s'efforçant de porter le masque fort mal ajusté de l'adulte sophistiqué capable d'être en bons termes avec un mari qui l'a trompée, Robin nous pose la question de ce en quoi nous croyons. Il ne s'agit pas ici de faire une analyse psychologique du personnage de Robin, mais bien de la voir comme un révélateur, la pierre de touche de notre adhésion au film. Dosage subtil, et explosif, de spontanéité maladroite et de sophistication intellectuelle, Robin va gripper les rouages de la comédie sociale en laissant tomber le masque à la première provocation et en exposant toute l'aigreur, la rancœur, l'hypocrisie que dissimule l'urbanité

des salons. Son comportement provoque d'abord le rire, de manière fort classique, tant le contraste est grand entre l'aisance qu'elle affiche, nonobstant quelques signes de nervosité, avant de voir Lee, et la panique à laquelle elle succombe immédiatement après. Certes, nous étions loin de la croire guérie, mais l'ironie la visant était suffisamment légère pour nous la faire percevoir comme une victime des mensonges de Lee, et de son propre manque de lucidité. Et voilà que le personnage auquel nous nous étions mis à croire, celui de l'intellectuelle « nature », capable peut-être de ramener sur le droit chemin des sentiments authentiques un producteur d'émissions cynique³², se mue en une fraction de seconde en un pantin mécanique, faisant passer le film de la comédie de mœurs ironique au burlesque le plus frénétique. Que ce changement à vue ait lieu à l'occasion d'une projection de film prouve qu'il s'agit bien ici de représenter les relations qui peuvent s'établir entre film et spectateur, en particulier dans le cadre de la perception et de la construction d'un personnage. Tony, en tant que premier témoin du comportement de Robin, apparaît dès lors comme le représentant du spectateur. N'exprime-t-il pas explicitement le souhait de faire partie d'un « vrai » public de cinéma ? N'est-il pas d'abord séduit par l'apparence authentique de Robin, et ne rend-il pas hommage à sa culture livresque même s'il s'en moque gentiment en essayant de lui faire accepter des accommodements avec le monde, sous la forme d'une vulgarisation télévisuelle ? Elle lui plaît, l'intrigue, l'effare et enfin l'effraie quand elle se métamorphose à nouveau et devient mégère abominable, perturbant la projection en abyme. Le personnage nous trouble nous-mêmes tant ses paroles se font obscènes et violentes. Après les plans burlesques qui la transformaient en poupée mécanique, la farce tourne au jeu de massacre, mais le personnage n'est pas seul à en faire les frais. Le coup porté à l'éventuel sentiment d'empathie que nous pouvions éprouver envers Robin remet clairement en cause nos illusions de spectateurs toujours prompts à nous identifier à un personnage. De même, le contraste entre ce qui est montré du film de Papadakis, soit une scène d'amour d'anthologie, et ce qui se passe dans la salle, soit une « vraie » scène de la vie conjugale, jette le trouble sur notre perception de tout un pan de la production allénienne. Dans certains films comme *Annie Hall*, *A Midsummer Night's Sex Comedy*, *Hannah and Her Sisters* ou *Radio Days*, Allen se risque à représenter l'idylle sous la forme de moments de grâce nostalgiques que le spectateur est explicitement appelé à goûter comme tel. Il en est ainsi, rappelez-vous, des souvenirs des moments de bonheur avec Dorrie que le héros de *Stardust Memories* préserve comme un trésor au cœur de

³² De la même manière que, dans la scène précédente, Tony s'était déjà fait tout un scénario en la voyant comme un pauvre professeur de lettres économisant sous à sous pour pouvoir s'offrir une opération de chirurgie esthétique.

son cynisme. Les images de « Papadakis », caricatures des « bons moments » alléniens, sont d'une telle afféterie qu'il semble bien que ce soit elles qui provoquent l'hystérie de Robin. Elles nous amènent en tout cas à nous poser la question de ce que nous aimons voir à l'écran, tant beaucoup d'entre nous préférerons les excès de Robin au sucre de Papadakis. Nous passons de l'empathie avec un personnage courageux en dépit de ses évidentes faiblesses à la joie passablement perverse que provoque le spectacle de son effondrement : de quel côté de l'écran sont les fous, les méchants et les hypocrites ?

Si dans cette première scène « au cinéma », Lee et Tony échappaient encore en partie au jeu de massacre, leur statut est tout autre dans la seconde, qui est aussi la dernière du film, puisque nous les retrouvons assis parmi les rangs des spectateurs de la première du film en tournage au début. Avant de rejoindre leur siège, ils se sont croisés dans le hall pour une scène que l'on pourrait croire anodine, mais que notre connaissance des films de Woody Allen nous pousse à regarder de plus près. Depuis *Annie Hall*, on sait qu'il se passe des choses importantes dans les halls des cinémas. Cette scène-ci reprend d'ailleurs une des dernières de ce film-là, en mettant en images l'évolution ou la stagnation des relations de couple des protagonistes. Alvy y raconte en voix *off* comment, plus tard, il a rencontré Annie, qui amenait son nouveau compagnon voir... *Le chagrin et la pitié*, et l'image nous montre deux couples se saluant amicalement sous la marquise du cinéma Thalia. Malgré les affirmations d'Alvy qui soutient qu'il a dépassé le chagrin de la rupture, on ne peut s'empêcher de percevoir quelques signes négatifs renforçant la note pessimiste, ou du moins l'impression douce-amère que laisse cette conclusion, dans le choix récurrent du film de Marcel Ophuls comme dans la nette différence de taille entre Alvy et sa nouvelle conquête³³, ce déséquilibre démentant l'apaisement qui préside traditionnellement aux fins de films. Si elle n'a rien de hollywoodien, la conclusion de *Annie Hall* se présente cependant comme plus « heureuse » que celle de *Celebrity*, dans la mesure où Alvy témoigne d'un progrès, non pas sur le plan sentimental, mais sur le plan créatif. Il a transcendé son échec, en tirant l'inspiration de sa première pièce de sa liaison avec Annie, pièce qui, elle, connaît une fin heureuse. Et Alvy de conclure comme il avait commencé, en racontant sa fameuse histoire de l'homme qui se prend pour une poule. S'amuser de l'absurde, cette philosophie du pis-aller, achève le film sur une note positive. Trouvera-t-on note comparable dans la séquence finale de *Celebrity* ? Après six plans à l'extérieur du cinéma, on se retrouve, fort logiquement, dans le hall, puis dans la salle.

³³ En fait un des tout premiers rôles de Sigourney Weaver.

PLAN 7.

ROBIN Oh my goodness, Lee!

LEE Why- what? Why, you're just, you're- What are you doing? Incredible-

ROBIN What, wh-

LEE I haven't seen you for, for the...

ROBIN Well I-

LEE Last time I saw you was at a movie, again!

ROBIN Well, that's- this is my husband, Tony.

LEE Hey congratulations ! You look- what- you're transformed! (...)

LEE (Off) You look so... radiant!

ROBIN Oh thank you. You know, it's a matter of luck, really. No matter what the shrinks and the pundits and the self-help books might tell you, when it comes to love, it's luck.

LEE Well, I- err... I guess I... I'm so... I'm just... I'm glad that you've been lucky.

ROBIN You're with anyone?

LEE No, I'm just... I'm not in love at the moment.

ROBIN What are you working on?

LEE Just the same, err...

ROBIN A novel? A screenplay?

LEE Well, I did a huge interview in the old actress home, which is very touching. (...)

LEE Listen, I- thanks- well I don't want to hold you up guys, so I just err... I just err... You know, really- it was nice to meet you, really...

TONY Great to see you.

LEE Thank you.

ROBIN It was really great to see you, really. I hope you catch your break.

LEE Well, I...

PLAN 8.

Au son de la Cinquième Symphonie, la salle de cinéma plongée dans l'obscurité. Au fur et à mesure que la caméra descend les rangées en gradins, on voit Robin et Tony, puis le réalisateur de The Liquidator, puis Nicole Oliver (Mélanie Griffith), sa vedette, et son mari. De nombreux spectateurs mangent du pop-corn en regardant l'écran. Arrivé au niveau de Nicole Oliver, panoramique vers la gauche jusqu'à Lee, assis quelques sièges plus loin, puis zoom avant sur son visage en plan rapproché. Il fixe l'écran des yeux, l'air grave, l'expression figée et fermée.

Plan 9.

L'avion à hélice du plan 7 de la première scène du film.

Plan 10.

Les trois lettres HEL dans le ciel, la lettre P en cours de formation.

Plan 11.

Le visage de Lee.

Plan 12.

Le mot HELP terminé, sur les derniers accords du « destin qui frappe à la porte ». CUT. Générique de fin, avec comme bande-son la chanson « Did I remember » chantée par Billie Holiday.

Tout ici sonne faux, comme si ce final ne mettait rien d'autre en scène que la vacuité des existences humaines. Le titre du film dans le film promet la liquidation, les prestigieux invités à la première se savent qu'échanger des banalités polies sur le temps qu'il fait, et en dépit du mariage et de la grossesse pour lesquels on la félicite, Robin porte toujours le nom de Simon et son élégante petite robe noire moule un ventre bien plat. Jusqu'au film qui parodie les chefs-d'œuvre que Hollywood a su consacrer à ses propres rituels, pour réduire à néant la

fascination que des films comme *Singin' in the Rain*³⁴, *The Bad and the Beautiful*³⁵ ou *A Star Is Born*³⁶ avaient su à la fois démasquer et magnifier. Pour ces faux spectateurs qui ont tout oublié de l'âge d'or, s'agit-il encore d'aller voir un film? Woody Allen pousse ici au paroxysme le pessimisme qui baigne toute sa production, et nous offre sa « vanité » la plus achevée : va-t-il jusqu'à discréditer notre propre activité de spectateur ? Certes, on pourrait s'arrêter à une interprétation de style sociopolitique, et ne voir dans la scène que l'expression d'une rumination nostalgique. Allen retrouverait l'amertume et le puritanisme d'Alvy Singer pour dénoncer les spectateurs consommateurs de la fin du XXe siècle prêts à applaudir l'esthétique niaise de Papadakis comme les effets spéciaux et l'emphase de *The Liquidator*, et dénués de la culture et de l'esprit critique nécessaires pour discriminer entre véritable création artistique et poudre aux yeux médiatique. Les voici qui avalent n'importe quoi comme autant de *pop-corn*, de la scie la plus sentimentale à Beethoven. Cependant, le recours à la *Cinquième Symphonie* nous pousse à creuser davantage pour atteindre d'autres niveaux de signification. On y retrouve la même équivoque que pour l'utilisation d'airs de Prokofiev dans *Love and Death*, qui a pour résultat que l'on admire les somptueux accords tout en s'amusant de leur tendance à la grandiloquence. Cette dernière n'en fait-elle pas les airs de prédilection aussi bien d'Eisenstein que de certains films hollywoodiens ? Archi connus, les accords martelés du « destin qui frappe à la porte » font sourire tant ils sont devenus des poncifs. Leur utilisation pour donner un tour dramatique aux premières images de *The Liquidator* révèle le manque d'imagination de ses auteurs, et nous percevons l'ironie de *Celebrity* se moquant du film dans le film. Chez Woody Allen, on entretient un rapport des plus ambigus avec la musique classique, qui brouille les signaux chaque fois qu'on y a recours. En dehors de quelque choix heureux comme Mozart dans *Annie Hall* (le second mouvement de la symphonie *Jupiter* figure d'ailleurs en bonne place dans la liste des raisons de vivre que dresse Isaac Davis dans *Manhattan*), un sentiment de gêne prédomine vis-à-vis de ce type de musique. Dans *Husband and Wives*, nous retrouvons Judy Davis dans le rôle de Sally qui, séparée de son mari, fait deux conquêtes masculines. Le premier, qui (le malheureux !) se réjouit de l'emmener applaudir *Don Giovanni*, sort très vite du film, n'ayant droit qu'à une « scène », tant au sens cinématographique que conjugal, mis en fuite par Sally en pleine crise de jalousie au téléphone. Quant au second (Liam Neeson), s'il a la chance de pouvoir mener la sortie à bien, il doit malgré tout essayer les remarques peu amènes de Sally sur Malher. La

³⁴ Stanley Donen et Gene Kelly, *Singin' in the Rain*, Loew's / MGM, 1952.

³⁵ Vincente Minelli, *The Bad and the Beautiful*, Loew's / MGM, 1952.

³⁶ George Cukor, *A Star Is Born*, Trancona / Warner Bros., 1954.

musique classique, au mieux, accompagne des pitreries (les manœuvres de séduction de la Comtesse de *Love and Death* pendant l'ouverture de *La flûte enchantée* !) ou quelques bons mots (« J'ai toujours pensé que les *Variations Goldberg* étaient une position que Monsieur et Madame Goldberg avaient inventée pendant leur nuit de noces », *Stardust Memories* ; « Quand j'entends trop de Wagner, ça me donne envie d'envahir la Pologne », *Manhattan Murder Mystery*). A contrario, les films de Woody Allen font la part belle aux *standards* des années trente et quarante, ou au jazz « New Orleans ». Surtout, son cinéma présente de grandes affinités avec les compositeurs ayant opéré une synthèse entre formes classiques et populaires, comme Gershwin dans *Manhattan*, Kurt Weill dans *Shadows and Fog*, ou Eric Satie dans *Another Woman*. Si la musique de Schubert accompagne magnifiquement *Crimes and Misdemeanors*, elle y sert de fond musical à un assassinat, le film montrant que l'amour de la musique peut faire bon ménage avec le crime, sans que cela ne réduise en rien l'importance artistique du compositeur et de ses créations. En d'autres termes, Beethoven et Schubert, ou plus exactement leur musique, restent admirables et la médiocrité de ceux qui les utilisent ne peut les amoindrir. Si les mesures célèbres de la *Cinquième Symphonie* viennent ironiquement ponctuer le début et la fin du ou des films, c'est aussi pour que nous prenions la mesure de l'écart entre l'authentique chef-d'œuvre et le factice – et *Celebrity* se voit ici logé à la même enseigne que *The Liquidator*. Pis, ce que nous voyons et entendons de *The Liquidator*, la musique, le mot dans le ciel, s'élève, au propre et au figuré, pour retomber lors de l'interruption terre à terre du réalisateur, qui constitue le « vrai » premier plan de *Celebrity*. *The Liquidator* serait-il un film plus élevé ou meilleur que *Celebrity* ? Le recours à la musique de Beethoven peut être vu comme un signe de connivence ironique nous permettant de nous distinguer du reflet que nous renvoie l'image des spectateurs diégétiques. Cela nous installe dans l'illusion flatteuse que nous ne faisons pas partie de la foule superficielle de ces fantômes qui nous rappellent les passagers du train de plaisir de *Stardust Memories*. Mais le dispositif de mise en abyme des derniers plans crée un parallélisme et nous présente les spectateurs dans le film comme nos semblables, assis comme nous dans le noir à contempler des ombres sur un écran. Nous partageons l'effroi qu'exprime le visage de Lee, que l'on peut d'abord prendre pour la stupeur d'un homme de goût et de culture effaré par la prétention de *The Liquidator*. Mais son angoisse va bien au-delà et nous introduit à l'essentiel de ce que se passe à chaque fois que l'on regarde un film. Son air atterré nous rappelle « cette conscience du danger obscur d'être homme » qu'évoque Sartre dans *Les Mots*. Si « aller au cinéma » et/ou « voir un film », cette activité que nous pensons banale, que la plupart du temps nous considérons comme un simple divertissement, subjugué à ce point les destinataires de ses

artéfacts depuis le tournant du XXe siècle, c'est qu'elle répond à deux besoins profonds des cultures occidentales, la production et la conservation d'images aussi réalistes que possible, et la perception et l'ordonnement du monde et de l'action humaine sous forme de récits. Quelques plans, et nous voilà sous l'emprise des images, à leur chercher une signification, à trouver des liens entre elles et notre expérience, à construire une « histoire ». Un avion surgit de nulle part (celui de Howard Hughes ou celui de Lisbonne, à chacun ses références) écrit « *HELP* » dans le ciel de Manhattan³⁷ - sans que l'on voie comment, mais est-ce jamais un problème au cinéma ? - une blonde hitchcockienne court sanglée comme il se doit dans un trench-coat... et chacun y va de son activité de spectateur, ravi, ému, troublé, parfois terrifié. Ces derniers plans de *Celebrity* vont bien au-delà de la satire et nous touchent parce qu'ils illustrent toute l'ambiguïté inhérente à l'état de spectateur, telle qu'elle est analysée par Edgar Morin quand il parle d'un « état mixte »³⁸. Les images que nous recevons, si proches des ombres sur le mur de la caverne de Platon³⁹, nous enchantent et nous effraient à la fois. Allen parvient ici à maintenir l'enchantement tout en nous obligeant à en prendre conscience, nous « désenchantant », en quelque sorte, par le recours à la mise en abyme et à la satire. Nous trouvons de la beauté à ce que nous voyons de *The Liquidator*, comme à la *Cinquième Symphonie*, mais leur réalisateur et leurs spectateurs de fiction nous sont présentés de manière trop satirique pour que nous puissions nous identifier à eux. Cependant, partageant leur expérience, nous communions confusément avec ces derniers tandis que la construction en poupées russes de la scène nous permet de nous distancier et de goûter la satire, dans cet « état mixte » à la fois d'abandon à la jouissance et de vigilance que permet le statut de spectateur.

Le final de *Celebrity* renvoie à celui de *Stardust Memory*, et lui fait écho tout en le contredisant. Sandy Bates quittait le dernier une salle vide, après un ultime regard sur l'écran où venait de s'achever un film que nous avons pu reconstruire grâce à *Stardust Memories* qui allait jusqu'à nous offrir trois fins possibles. Cependant, nous ignorerons toujours le titre de l'opus de Sandy Bates. En revanche, nous ne connaissons pas grand-chose de *The Liquidator* hormis son titre aux accents nihilistes et les quelques plans mystérieux qui l'ouvrent en inscrivant un appel au secours aussi anonyme que le personnage de leur réalisateur, dans un ciel aussi vide que son crâne chauve est lisse... On peut multiplier les exemples d'opposition entre les deux fins, qui nous amènent à dire que si *Stardust Memories*, film de la crise,

³⁷ Depuis le 11 septembre 2001, nombreux sont ceux qui chargeront ces images d'un nouveau poids d'évocation : l'effroi de Lee pourrait-il être prémonitoire ?

³⁸ « Le cinéma est un complexe de réalité et d'irréalité ; il détermine un état mixte, chevauchant sur la veille et le rêve. », MORIN, 1956, p. 157.

³⁹ Voir à ce sujet l'article de Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité » dans *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », 1975, pp. 56-72.

s'achève sur une impression de réconciliation et de résolution, même fragile et éphémère, des tensions, *Celebrity* au contraire nous laisse dans l'irrésolution par sa fin ouverte. Tandis que *Play It Again, Sam* commençait par une fin, qu'il reprenait en conclusion pour la doubler, la dépasser et résoudre ainsi la « tragédie » de son protagoniste, ce film-ci s'achève sur un début, marquant la stagnation de son propre univers. Toutefois, sa structure, en attirant notre attention sur le processus de dédoublement nécessaire à sa réception, vise à faire grandir notre conscience de spectateur averti, nous détachant du genre d'enchantement facile que les derniers plans de *Play It Again, Sam* ou de *Stardust Memories* pouvaient encore favoriser. Ici l'écran n'est plus vide, et de par son fonctionnement ironique, la fausse citation doublant le film nous fait progresser dans notre expérience de spectateur de film de Woody Allen. Ailleurs, Allen va reprendre l'idée du début de *Play It Again, Sam*, et citer « pour de vrai » d'autres films, c'est-à-dire en inclure de brefs extraits qu'un ou plusieurs personnages visionnent dans une salle de cinéma, et nous pouvons nous demander dans quelle mesure cela nous amène à envisager différemment notre statut de spectateur.

“... and I actually began to enjoy myself.”

Dans *Play It Again, Sam*, nous étions confrontés directement, sans commentaire, à des images venues d'ailleurs. Nous ne les intégrions pas au film avant que la caméra ne se tourne du côté de la salle pour nous révéler que nous partagions cette vision avec un personnage dont nous devinions immédiatement la nature de protagoniste. Décalage et parallélisme ouvraient ainsi un film tout entier consacré à l'*hybris* d'un spectateur bien particulier. La donne s'avère différente dans *Hannah and Her Sisters*, où la citation est commentée et justifiée par la voix *off* du personnage interprété par Woody Allen, Mickey Sachs, réalisateur d'émissions pour la télévision et hypocondriaque notoire, qui touche au terme d'une grave crise psychologique, morale et métaphysique déclenchée par la prise de conscience, tardive et d'autant plus terrifiante, de son inéluctable mortalité. La scène est la dernière d'un récit, sous forme de *flash-back*, que Mickey fait à son ex belle-sœur et future nouvelle compagne, Holly. Ne trouvant aucun remède à sa peur de la mort, ni dans la philosophie, ni dans la religion, il est allé jusqu'à envisager le suicide. Malhabile, il lâche l'arme qui ne fracasse qu'un miroir, mais ameute les voisins. Et comme ceux-ci viennent aux nouvelles, Mickey prend la fuite :

MICKEY'S VOICE-OVER ...and I-I just knew one thing.

The film cuts to a West Side street. It's an overcast day. Mickey, walking slowly along the sidewalk, passes several other pedestrians and numerous storefronts, including Klein's Pharmacy and a "Bar-B-Q" take-out. Occasionally, he is obscured by a tree trunk on the opposite side of the street; a few taxis go by as he talks over the scene.

MICKEY'S VOICE-OVER I... I-I-I-I had to get out of that house. I had just to get out in the fresh air and-and clear my head. And I remember very clearly, I walked the streets. I walked and walked. I-I didn't know what was going through my mind. It all seemed so violent and un-unreal to me. And I wandered...

The movie cuts to the exterior of the Metro movie theater, with its smoked glass entrance doors and its Art deco feel. An old publicity photo hangs inside. Mickey's reflection is seen at the almost-transparent doors, as well as the reflection of the streets and various cars whizzing by. His reflection walks towards the theater entrance; he continues his story. (...)

MICKEY'S VOICE-OVER I just, I just needed a moment to gather my thoughts and, and be logical, and, and put the world back into rational perspective.

The film abruptly cuts to the theater's black-and-white screen, where the Marx Brothers, in Duck Soup, play the helmets of several soldiers standing in a line like a live xylophone. (...)

MICKEY'S VOICE-OVER And I went upstairs to the balcony, and I sat down (*Sighing*) and, you know, the movie was a-a-a film that I'd seen many times in my life since I was a kid, an-and I always u-uh, loved it. (...)

MICKEY'S VOICE-OVER And I started to feel how can you ever think of killing yourself? I mean, I-look at all the people up there on the screen. You know, they're real funny, and, and what if the worse *is* true?

What if there's no God, and you only go around once and that's it? Well, you know, what the hell, it-i-it's not *all* a drag. And I'm thinking to myself, geez, I should stop ruining my life...

As Mickey talks, the film cuts back to the antics of the Marx Brothers on the black-and-white theater screen

MICKEY'S VOICE-OVER ... searching for answers I'm never gotta get, and just enjoy it while it lasts. And... you know...

The film is back on Mickey's dark form in the audience.

MICKEY'S VOICE-OVER ... after, who knows? I mean, you know, maybe there is something. Nobody really knows. I know, I know maybe is a very slim reed to hang your whole life on, but that's the best we have. And... then, I started to sit back, and I actually began to enjoy myself.

As Mickey continues, the film cuts back to Duck Soup on the black-and white screen.

MARX BROTHERS AND COMPANY "Oh Freedomia / Oh don't you cry for me / They'll be coming around the mountain..."

The Marx Brothers kneel, strumming their banjos, and the movie cuts back to Central Park. The flashback is over. Mickey and Holly continue their stroll as "You Made Me Love You" begins to play in the background. They pass some people, a cluster of buildings that look like castles, and the Manhattan skyline as seen through the trees, as the camera moves back, farther and farther away from them, showing a beautiful Central Park, frozen in time⁴⁰.

Là encore se met en place un système de dédoublement et de décalage qui, participant du fonctionnement même de la scène, crée à la fois distance et adhésion chez le spectateur. Ce dernier reçoit le récit a posteriori, il sait déjà que Mickey, sorti de sa crise existentielle, vit une nouvelle idylle avec la jeune femme à qui il raconte son nadir. Le *flash-back* est enchâssé entre deux plans montrant Mickey et Hollie déambulant dans Central Park selon un motif typiquement allénien, dont le charme souligné par le recours à un classique de la romance sentimentale peut aussi bien séduire qu'agacer par sa joliesse facile. Les affres du personnage sont mises à distance et relativisées, et la drôlerie du récit tient à l'exagération dont nous taxons ses propos et ses états d'âmes. L'aspect double de la séquence se trouve visuellement

⁴⁰ Woody Allen, *Hannah and Her Sisters*, Vintage Books (New York, janvier 1987), pp. 170-2.

marqué par les reflets qui se multiplient dans les deux plans précédant l'entrée dans la salle de cinéma, au moment où Mickey passe du monde réaliste de la rue à cet entre-deux qu'est la salle de projection. N'oublions pas que l'homme vient d'échapper à la mort, si dérisoire que soit son suicide avorté. D'ailleurs la balle perdue avait brisé un miroir. Dans la salle, il n'est qu'une silhouette sombre, ombre parmi les ombres, dans un état mixte entre le monde des vivants et celui des morts. L'ironie, tant visuelle et textuelle que structurelle, indique à quel point le salut qu'il dit trouver là est de nature ambiguë, comme tout amour du cinéma. Par quel miracle des images anciennes, en noir et blanc, aussi loin de la « vraie vie » que possible parviennent-elles à panser des plaies pour lesquelles les offres en apparence plus tangibles de la rue (la pharmacie Klein, la boutique de plats à emporter) s'étaient avérées inutiles ? Au-delà du rappel de la nature de personnage de Mickey – seul le cinéma peut guérir un personnage de cinéma – ces images suggèrent-elles aussi une chance de salut pour le spectateur ? Sommes-nous censés reproduire, en cas de crise, l'expérience de Mickey ? Sa nature de reflet est clairement désignée, mais devons-nous le prendre pour un reflet de nous-mêmes, voire pour un modèle ? Son sauvetage ne manque pas d'être présenté de façon extrêmement ironique, surtout dans l'écart existant entre les propos et les images. La rue ne lui ayant pas permis de « s'éclaircir les idées », mu par un désir de « remettre le monde dans une perspective rationnelle », il entre au hasard dans une salle de cinéma. L'ironie veut qu'il « tombe » sur une des scènes finales de *Duck Soup*⁴¹, des frères Marx. En d'autres termes, le spectacle le plus loufoque qui soit lui permet de trouver une logique à l'univers et un sens à son existence. Cette apparente contradiction ne vient-elle pas jeter le discrédit sur les propos de Mickey lorsqu'il affirme avoir été sauvé par le cinéma, et par extension, sur toute prétention de ce dernier à pouvoir donner un sens à la vie de ses amateurs ? Elle autorise sans doute une lecture satirique de la séquence que l'on peut voir comme une condamnation du cinéma berçant ses spectateurs d'illusion en les divertissant, au sens pascalien du terme, des questions essentielles, mais comment pourrions-nous croire sur parole un protagoniste qui affirme être revenu de toutes les croyances quand il nous dit avoir été sauvé par les Marx Brothers ?

Neil Sinyard ne comprend pas le choix de la référence à *Duck Soup*, lui préférant l'extrait de *Top Hat* cité dans *The Purple Rose of Cairo*⁴². Il nous semble cependant que prendre les frères Marx comme divinités tutélaires relève bien de la logique paradoxale

⁴¹ Leo McCarey, *Duck Soup*, Paramount, 1933.

⁴² "Hannah and Her Sisters will contain a similar scene, but the film extract in *The Purple Rose of Cairo* is better chosen for dramatic conviction and effect.", Neil Sinyard, *The Films of Woody Allen*, Bison Books (London, 1987), p. 80.

fondant l'ironique philosophie allénienne. On connaît l'importance de Groucho Marx dans cette dernière, comme le rappelle la place de l'humoriste dans le discours manifeste d'Alvy Singer dans *Annie Hall*, dans la liste des raisons de vivre d'Isaac Davis à la fin de *Manhattan* - entre Mozart et Cézanne - et dans le final de *Everyone Says I Love You*. On peut interpréter la séquence comme une satire des illusions de Mickey, mais on peut à l'inverse considérer que la loufoquerie des Marx Brothers apporte un revigorant contrepoint à l'écran sentimental dans lequel la citation s'insère, soit une promenade d'amoureux dans la splendeur de Central Park, jolies images que la folie marxienne sauve de la mièvrerie⁴³. De plus, l'idée d'avoir recours aux frères Marx pour trouver une cohérence, ou du moins un petit quelque chose auquel s'accrocher dans un monde voué à l'absurde s'avère d'une paradoxale logique. Pour mémoire, en 1992, en plein effondrement du « bloc de l'Est », *The Economist* faisait aussi le choix de *Duck Soup* en couverture, pour illustrer les déchirements de l'ex Yougoslavie⁴⁴. Associer ainsi cinéma burlesque et tragédie historique ne relevait en aucun cas du cynisme : y a-t-il meilleure manière de dénoncer l'absurdité de l'univers tout en donnant au spectateur un plaisir indispensable à sa survie? « ...pas sérieux, méchants et secourables, touchant l'essentiel » : ainsi l'écrivain Pierre Michon décrit-il les Marx Brothers⁴⁵. De notre point de vue, Neil Sinyard est dans l'erreur lorsqu'il considère que l'extrait de *Duck Soup* est un mauvais choix de la part d'Allen. La contradiction n'est qu'apparente, l'enchâssement du film dans le film venant confirmer l'importance ou plus précisément la « vérité » de la leçon. C'est justement parce que la scène du film des Marx Brothers est parodique que nous pouvons croire Mickey. Comme au théâtre, le fait de présenter à l'intérieur du film un autre spectacle qui le commente ironiquement vient valider le « contenant », à l'instar de la représentation théâtrale des comédiens ambulants dans *Hamlet*. Nous partageons l'expérience de Mickey, et reconnaissant avec lui la loufoquerie des frères Marx torpillant tout à la fois l'esprit de sérieux, les dictatures militaires et les *musicals* de Hollywood, nous l'appréhendons comme un personnage réaliste, surtout en comparaison avec les pitres marxien. Le paradoxe, alors, s'efface, puisque l'aspect parodique revendiqué sur l'écran dans l'écran a pour effet de lever les doutes que nous pouvions avoir à propos de la profondeur et de l'intérêt du personnage de Mickey et de ses tourments existentiels et spirituels. En bonne logique, deux données

⁴³ Les paroles de la chanson qu'entonnent les personnages de *Duck Soup* réussissent même l'exploit de parodier à l'avance les trémolos d'*Evita*, de « *Oh don't you cry for me* » à « *Don't cry for me Argentina* »...

⁴⁴ "In the days when Groucho Marx ruled Freedonia, the real world was divided into 65 countries. Today the United Nations has 178 members, and the numbers grow by the day as Bosnians, with Macedonians grunting at their trotters, follow Croats and Slovenes in a Gadarene rush to statehood." *The Economist*, 13 juin 1992, couverture et p. 11.

⁴⁵ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, Paris, 1984, p. 204.

négatives, l'histoire de Mickey et la scène délirante des frères Marx, s'additionnent pour un résultat positif, et la crise d'un personnage allénien se voit résolue dès lors qu'il se met à notre place de spectateur.

La philosophie qu'énonce Mickey Sachs ne nie pas sa nature de pis-aller et tout nous indique qu'il ne faut pas la prendre au sérieux, ce qui ne signifie pas qu'elle soit sans valeur. Finalement, le film des Marx Brothers « sauve » Mickey en le délivrant de sa crainte de la mort. Pourquoi tant d'effroi quand le pire qui puisse arriver serait qu'il n'y ait rien après la mort ? La seule certitude que nous puissions avoir, c'est que nous ne disposons que d'une seule existence terrestre sous cette forme, alors pourquoi la gâcher en cherchant des réponses à des questions insolubles ici-bas ? Mieux vaut « travailler » sur cette existence-ci pour en faire une expérience de qualité : la philosophie de Mickey n'est simpliste que dans la mesure où elle est exprimée par un personnage qui n'a rien d'un penseur, mais à l'écoute, ses propos recèlent une sagesse plus profonde qu'on ne pourrait croire, tenant à la fois d'Épicure et du pari de Pascal. Il est guéri de sa crise métaphysique par l'instauration, ou peut-être la restauration d'une foi : il se met à croire dans le spectacle cinématographique par la grâce du plaisir qu'il lui donne. Sa quête antérieure d'une croyance qui l'aurait sauvé de l'angoisse de la mort, se voyait condamnée à l'avance de par ses errements sur la nature même de ce qu'est la foi⁴⁶. Le film des Marx Brothers lui procure enfin l'occasion d'abandon nécessaire à tout acte de foi. De là découle tout le dénouement du film qui tient du miracle. Hollie, la « ratée » parmi les trois sœurs, cocaïnomane, mauvaise actrice courant le cachet, publie un roman à succès, et va filer le parfait amour avec son ex beau frère Mickey. Elle se retrouve même enceinte de ses œuvres à la dernière scène, alors que nous le savions stérile, au point que Hannah et lui avaient dû avoir recours à l'insémination artificielle avec donneur pour pouvoir procréer. Bien sûr, c'est trop beau, et c'est bien là que se justifie le recours aux frères Marx dont la folie radicale et dévastatrice met, pardon de l'image, du poivre dans la dragée finale pour la faire paradoxalement passer.

Quelle position cette scène, véritable dénouement du film, du moins pour ce qui est de « l'épisode Mickey », implique-t-elle pour le spectateur ? Comme dans le cas d'Allan Felix, nous sommes partagés entre sympathie et raillerie. Nous reconnaissons avec Mickey que lorsque nous regardons un film, nous sommes dans un état mixte, reflet, ombre parmi les ombres, prêts à adhérer au spectacle le plus loufoque soudain capable de nous faire croire, à

⁴⁶ « ... il ne supporte plus l'absence de Dieu, mais ne parvient pas pour autant à croire en lui – et il ne se rend pas compte que chercher à croire parce qu'on en a besoin psychologiquement, c'est précisément ne pas croire. » Roland Quillot, *Philosophie de Woody Allen*, Ellipses, (Paris, 2004), p.104.

nouveau, à la vie alors que tout laisse croire qu'il en est très éloigné. En d'autres termes, nous nous tenons en équilibre instable, mais en équilibre quand même, dans la position de l'ironiste tel que le définit Jankélévitch : « L'ironiste est comme un acrobate qui se livre à des rétablissements vertigineux au bord de la crédulité et ne tient, en bon funambule, que par la précision de ses réflexes et par le mouvement. »⁴⁷ Tout en reconnaissant que le cinéma est illusion, nous pouvons l'apprécier et même lui trouver des fonctions rédemptrices. Nous ne nous identifions pas complètement à Mickey mais nous partageons son état de grâce et communions avec lui, un instant, dans sa foi dans le cinéma, sans nous départir cependant de la sauvegarde de l'ironie que film après film, Woody Allen nous suggère d'adopter. Cette ironie va plus loin que le jeu, « qui oscille entre créance et scepticisme, et qui éprouve l'un et l'autre tour à tour comme le bon public au théâtre »⁴⁸, en permettant la fusion, le fonctionnement de concert de la distance et de l'adhésion - du moins, l'ironie telle que la veut Jankélévitch, et pour nous, telle que la veulent les films de Woody Allen, soit une ironie qui ne se refuse pas à la ferveur. Dans ce mouvement, on peut à la fois sourire de la sagesse banale et probablement éphémère de Mickey et y trouver de la justesse, approuver et douter en même temps, grâce au jeu des reflets et des décalages, grâce aux références et citations qui nous font associer la parole allénienne à d'autres univers filmiques et plus largement, artistiques.

« *It was like entering heaven.* »

Un an après *Hannah and Her Sisters*, *Radio Days* nous offre un autre portrait de spectateur en la personne du jeune Joe, le personnage narrateur du film, chez qui tout semble fait pour qu'il soit perçu comme une figure autobiographique de l'auteur. Les protagonistes spectateurs, Allan Felix, Cecilia, Mickey Sachs et plus tard Lee Simon sont construits, chacun à sa manière, à partir d'un savant assemblage de caractéristiques les rapprochant et les éloignant à la fois de l'instance perçue comme « l'auteur ». Tous tiennent du *schlemiehl* en ce qu'en dépit de leur statut de victimes du sort et d'éternels perdants, ils parviennent à une forme de triomphe paradoxal, voire très douteux dans le cas de Lee. Mais aucun ne peut être confondu avec « Woody Allen ». Le premier est californien, et participe à un film qui n'est pas dirigé par Woody Allen lui-même, la deuxième est un personnage féminin, le troisième est producteur d'émissions commerciales, et le quatrième est un écrivain et journaliste incarné

⁴⁷ JANKÉLEVITCH, p. 59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

par Kenneth Branagh. Dans le cas de Joe, la donne est différente, puisque l'on voit évoluer à l'écran un jeune garçon dans le New York des années quarante, ayant donc bien l'âge qu'avait Allen alors, et vivant à peu de choses près au même endroit qu'Allen enfant. D'entrée de jeu, le spectateur aura reconnu la voix *off* du narrateur comme celle du cinéaste, parlant à la première personne et désignant clairement le garçon comme « lui-même » dans son enfance. Le mode autobiographique rapproche encore plus Joe de l'auteur que la biographie ne le faisait de Virgil Starkwell dans *Take the Money and Run*. Le recours à la voix *off* à la première personne dès les premières images du film rappelle l'incipit de *Love and Death* ; cependant, le saut dans le temps qu'exige ce dernier film creuse nettement l'écart entre personnage et auteur, de même que son ton extrêmement parodique, dont *Radio Days* ne se fait à aucun moment l'écho. Au contraire, ton grinçant, dérision et satire sont abandonnés au profit d'une nostalgie mise en place dès les tous premiers mots que le spectateur entend prononcés par « Woody Allen » ou du moins le personnage allénien de ce film en particulier : « *Once upon a time, many years ago...* » Ces mots n'introduisent pas directement le motif de l'évocation nostalgique, il faudra attendre treize plans et une deuxième séquence pour cela. Mais l'anecdote comique qui ouvre le film (l'histoire de deux cambrioleurs qui, au cours de leur forfait, répondent aux questions par téléphone d'un jeu radiophonique et font gagner les habitants de la maison tout en les dépouillant), même si elle fait une petite place à la criminalité, thème étrangement récurrent chez Allen, tient beaucoup plus de la comédie optimiste à la Capra que du jeu de massacre marxien ! Le spectateur sait d'emblée qu'on lui parle d'un âge d'or, révolu, et improbable. Il se fait cependant bon public et accepte sans trop de réticence une anecdote alliant si bien l'in vraisemblable (des cambrioleurs qui prennent la communication !) et les petits détails qui « font vrai » (les authentiques ritournelles à la mode, à la fois ridicules et irrésistibles, la qualité de la reconstitution qui caractérisera tout le film, et surtout la matérialité des objets gagnés par les victimes⁴⁹, de ces articles d'électroménager qui constituaient le rêve des foyers modestes des années quarante). Le film va faire alterner des scènes de la vie de la famille et des anecdotes sur le petit monde de la radio dans les années quarante, les échos de ce dernier pénétrant et rythmant la première, et servant à la fois de « liant » narratif et de support au déploiement du souvenir. Le sarcasme n'étant pas de mise en matière de nostalgie, une grande tendresse tempère l'ironie avec laquelle est évoqué un monde d'autant plus cher qu'il n'est plus. Le renoncement à la dérision, l'insistance sur la force mélancolique du souvenir à la première personne, et l'harmonie entre images, chansons

⁴⁹ On peut voir cela comme une savoureuse illustration du destin du *schlemiehl*, qui toujours joue à qui perd gagne.

et dialogues visent à susciter notre adhésion indulgente. Qui ne fait pas régulièrement l'expérience de la remémoration nostalgique des bonheurs du passé, si dérisoires qu'ils soient quand on se dépouille du filtre de l'émotion ? On peut cependant trouver des traces d'ironie dans l'insistance trop explicite sur le passé : dans la mesure où il s'agit d'une expérience commune, sinon banale, le spectateur n'a peut-être pas besoin que tout lui soit expliqué par le menu. A moins qu'il ne s'agisse d'une forme d'aveu, la relative maladresse de la redondance laissant affleurer la sincérité, mais de qui ? Du narrateur, de cette figure que le spectateur spontanément baptise auteur, ou simplement du film et de son propos ? Il nous semble que la réponse tient une fois de plus dans le jeu du « qui perd gagne » que ne cesse de mettre en scène Woody Allen depuis qu'il écrit et filme. Dès lors, les films eux-mêmes appliqueraient le système du *schlemiehl*, et ici la maladresse de l'aveu renforcerait la réussite du projet particulier de *Radio Days*, à condition que l'on ne se soit pas encore lassé d'une démarche d'équilibriste oscillant entre complaisance et sincérité.

Quoi qu'il en soit, l'investissement personnel que nous pensons déceler dans la manière même de présenter *Radio Days* fait de ce film en apparence léger, que d'aucuns ont comparé à une boîte de chocolats qu'Allen offrirait pour les fêtes, un des plus importants du cinéaste. Dans ce cas, il n'y a rien d'étonnant à ce que le fait d'être spectateur y soit représenté avec un soin tout particulier dans une des scènes clés de la filmographie, qui nous renseigne sur la conception du cinéma qui la sous-tend⁵⁰.

PLAN 1.

JOE (WOODY ALLEN'S VOICEOVER) My most vivid memory connected with a radio song...

Les trois personnages passent devant la caméra qui en reculant les filme de dos, tandis qu'ils s'avancent dans un hall immense brillamment éclairé, vers un escalier monumental au fond.

JOE ... I associate with the time when Aunt Bea and her then boyfriend Chester took me into New York to the movies. It was the first time I'd ever seen the Radio City Music Hall and it was like entering Heaven...

A ce moment le chanteur entonne les paroles de la chanson: If you are but a dream /

JOE (over the song) I just never saw anything so beautiful in my life.

PLAN 2. *La caméra filme en plongée, depuis un palier, Joe, Bea et Chester au pied des marches, qui commencent à monter l'escalier. (...)*

SONG I hope I'll never waken / It's more than I could bear / To find that I am forsaken /

PLAN 3. (...) *Apparaissent au second plan, quelques marches plus haut, Joe, Bea et Chester en pied qui parviennent au sommet de la seconde volée de marches. (...) Ils passent devant un grand miroir reflétant un luminaire, puis devant un autre à l'angle de la mezzanine et sortent du champ pas la droite.*

SONG If you are a fantasy / Then I'm content to be / Alone with lovely you / And prey my dream come true / I long to kiss you / But I would not dare /

PLAN 4. *Un long couloir sombre, éclairé d'appliques sur la gauche. On devine les trois personnages qui s'avancent depuis le fond. (...) ils passent de profil en plan rapproché entre*

⁵⁰ Voir tome II, annexe 3, pp. 45-46.

la caméra et un miroir semblable à celui du plan 2 et sortent du champ par la droite. La caméra cadre le miroir vide pendant une fraction de seconde puis...

SONG I'm so afraid that you may vanish in the air / So darling if our romance should break up / I hope I'll never wake up /

PLAN 5. Noir presque complet, à l'exception d'une lampe sourde... Sur un accord dramatique des violons de la chanson, on ouvre une porte donnant sur le couloir beaucoup plus éclairé, et le trio entre dans la salle de cinéma plongée dans l'obscurité.

SONG If you are but...

PLAN 6. Plan en noir et blanc tiré de *The Philadelphia Story*. James Stewart à gauche tient Katharine Hepburn dans ses bras. Les deux personnages sont en plan rapproché, en tenue de soirée. Katharine Hepburn parle, James Stewart l'embrasse. Après un baiser passionné, Katharine Hepburn s'abandonne contre l'épaule de James Stewart qui continue de la serrer fougueusement contre lui.

SONG ... a dream.

PLAN 7. Sur les derniers arpèges de violons, on referme la porte du plan 5. On ne voit plus dans le noir que la veilleuse avec pour pendant la petite ouverture carrée laissant passer la lumière dorée du couloir.

« *Don't stop, Mikee, keep crooning.* » Cette supplique que Tracy Lord / Katharine Hepburn adresse à Mike Connor / James Stewart quelques minutes après la scène que cite *Radio Days* ne semble-t-elle pas formuler le vœu secret de bien des spectateurs de l'un et l'autre films ? Rarement le cinéma, ou plus exactement l'expérience « d'aller au cinéma »⁵¹, aura été montré de manière aussi flatteuse, dans l'écrin splendide de l'évocation du passé, les tout premiers mots associant clairement les plus beaux souvenirs, ou du moins les plus vifs (*vivid*), à l'expérience du spectateur. Toutefois, dans quelle mesure les spectateurs de 1987, et a fortiori ceux d'aujourd'hui, s'identifieront-ils au personnage pour adhérer à la conception du cinéma ici prégnante ? On pourrait se laisser prendre à la séduction de la scène, l'œil flatté par les ors et les lumières rutilantes du lieu, et l'oreille charmée par le *crooner*, s'il n'y avait quelques signes évoquant une autre dimension de l'expérience. Les paroles de la chanson, si elles expriment une forme de credo en faveur de l'illusion, reconnaissent que l'entité qui dit « je » renonce en connaissance de cause à la lucidité comme à la réalisation de son sentiment amoureux, puisqu'il ou elle se refuse à embrasser l'objet de sa flamme de crainte de voir le rêve se dissiper. En d'autres termes, on perçoit confusément un message nous avertissant de l'aspect purement illusoire de ce que nous voyons, et nous invitant paradoxalement à prendre quelque distance avec la scène, tout en continuant de nous procurer le plaisir de l'évocation. La complaisance que certains pourraient dénoncer nous paraît minée par une ironie délicate, mais bien présente, marquée en particulier par le contraste entre la manière de montrer le long temps d'approche, et le très bref moment de l'entrée dans la salle. Le jeune Joe, sa tante et

⁵¹ Le langage français nous oblige à quelques circonvolutions pour exprimer ce qu'entendent les anglophones par « filmgoing ».

l'ami de cette dernière progressent d'abord comme des pèlerins vers le sanctuaire. Tout concourt à les éblouir, leurs visages levés, leurs yeux grand ouverts témoignant de leur ravissement stupéfait. L'aspect religieux de la démarche ne peut échapper à l'observateur : une fois traversé le hall dont l'immensité stupéfiante et l'éclairage aussi fastueux qu'artificiel les font entrer dans un autre monde que celui de la rue (il faut noter qu'ils ont quitté leur manteau qu'ils portent sur le bras), il leur faut gravir un escalier monumental où les néophytes croisent les initiés. Ceux-ci redescendent « sur terre » en gardant dans leur attitude un je ne sais quoi de différent que leur donne probablement la remémoration de l'expérience qu'ils viennent de vivre, et qu'ils partagent dans des échanges verbaux animés et pleins de gaieté. Pendant ce temps, ceux qui en sont encore au stade de l'ascension paraissent plus recueillis, comme se préparant au moment suprême. Au sommet des marches, ils passent devant des miroirs à la symbolique multiple et ambiguë, du dédoublement de soi au passage « de l'autre côté », de celui du rêve ou qui sait, de celui de la mort. Puis ils cheminent le long d'un couloir relativement étroit et sombre, que seulement des reflets paraissent éclairer, évoquant le labyrinthe des parcours initiatiques, avant de basculer de manière abrupte dans l'obscurité de la salle, le changement brutal étant ponctué par le coup d'archet de la partition musicale. La vigueur du souvenir frappe alors, le ton ayant perdu tout le sucre que la chanson du *crooner* nous laissait espérer. Cela fait déjà un moment que le narrateur s'est tu, après nous avoir invité à suivre son avatar juvénile aux cieux, relayé par des images et des sons trop suaves pour être vraiment honnêtes. Avant même la rupture de l'entrée dans la salle, la répétition d'un même effet stylistique (la caméra s'attardant sur le reflet dans le miroir, comme si elle se laissait distancer par les personnages, nous invitant par là à prendre nous-mêmes quelque distance) peut tenir de la maladresse, mais aussi d'une forme d'insistance que nous percevons comme ironique. Quant au paradis auquel le narrateur accède, il ne manque pas de surprendre. Aux tons chatoyants et aux splendeurs rutilantes de la voie d'accès au saint des saints succèdent l'obscurité, puis le noir et blanc d'un film de 1940, ce qui peut faire croire à de la déception une fois touché le but ultime. A la séduction immédiate d'un lieu magique, le Radio City Music Hall, reconstitué pour ce que l'on a coutume d'appeler un « film d'époque », se substitue une image d'autant plus ambiguë qu'elle relève de la citation et ne peut pas être perçue au premier degré par le spectateur de 1987. Notre propos ici n'est pas d'analyser le film de Cukor, mais nous proposons de commenter brièvement l'extrait choisi dans *Radio Days*, car il nous paraît une clé essentielle à la compréhension de la manière dont les films de Woody Allen se donnent à voir ou, s'agissant ici de radio, et beaucoup de chanson, « entendent » être perçus.

La scène citée s'avère être un des temps forts du film *The Philadelphia Story*, qui conte les aventures post et pré conjugales d'une jeune divorcée de la haute société de Philadelphie, Tracy Lord, à la veille de son mariage avec George, un « self made man » extrêmement méritant – et ennuyeux. Le premier mari, Dexter Haven, du même milieu qu'elle, revient sur les lieux de leur union et de leur désunion, pour faire échouer ce projet en introduisant dans la maison un journaliste et une photographe travaillant pour la presse à scandale, qu'il présente comme des amis de son ex beau-frère. Piques, querelles, secrets éventés, intrigues, marivaudage et chantages divers s'enchaînent sur fond de lutte des classes, une lutte à fleurets mouchetés dans les belles demeures patriciennes de la côte est. Tout s'achève par le remariage de Dexter et d'une Tracy enfin descendue de son piédestal de déesse froide, hautaine et d'une ironie sans concession. C'est la séquence citée qui va précipiter, au sens chimique du terme, la solution d'ingrédients hautement volatils en faisant baisser sa garde à Tracy et en signant la défaite de George, le prétendant. Tracy, si fière de ses qualités de contrôle et de son maintien impeccable en toutes circonstances, qui a rejeté Dexter tant elle était exaspérée par son manque de volonté en matière d'alcool, se laisse aller à vider moult coupes de champagne à la soirée qui marque la veille de ses noces, et s'abandonne dans les bras de Mike, le journaliste « cheval de Troie » de Dexter. Le choix de la scène nous paraît des plus pertinents, surtout lorsque l'on songe que c'est par la grâce des souvenirs d'un enfant de dix ans qu'il nous est donné de la voir ou pour les plus chanceux d'entre nous, de la revoir. On commencera par se demander si elle convient à un enfant de cet âge, mais qui ignore que les films pour adultes exercent sur les enfants une fascination qui explique en partie la vivacité de ce souvenir particulier ? Qui plus est, le jeune Joe n'est guère perçu comme un garçonnet, mais plutôt comme l'un de ces avatars alléniens enfants que l'on rencontre au fil de la filmographie – on se rappelle le jeune Virgil ou le petit Boris. La scène, ainsi passée par les filtres multiples de divers niveaux de perception, enchâssée dans un dispositif de monstration complexe, se mue en parfait emblème du cinéma, cristallisant toutes les ambiguïtés du rapport du spectateur à « l'objet film ». Nous avons dit plus haut que ceux qui ici revoyaient ce très bref instant de *The Philadelphia Story* pouvaient être considérés comme fortunés, dans la mesure où ils sont à même de prendre la pleine mesure du « feuilletage » et de faire référence à leur propre connaissance du film de Cukor pour éclairer celui d'Allen qu'ils vont percevoir comme un palimpseste. Dans le même temps, beaucoup ne manqueront pas d'éprouver, voyant un jeune garçon vivre l'expérience d'une première fois, le regret d'une innocence perdue renforçant le plaisir doux-amer d'une perception alliant découverte et remémoration. La teneur même de la scène lui confère cette dimension emblématique : ce

baiser dont les spectateurs perçoivent l'aspect doublement adultère puisqu'ils ont depuis longtemps compris que la divorcée presque remariée aime toujours, sans le savoir, son premier mari, va s'avérer révélateur et pierre de touche de l'amour « véritable ». Révélateur pour Tracy que sa passion d'un instant pour le jeune écrivain humaniste qui cache son idéalisme sous le masque cynique de l'employé de la presse à scandale va soi-disant transformer en une « vraie » femme. Pierre de touche pour éprouver les sentiments de ses deux « maris », de George déchu parce qu'il ne pourra s'empêcher de penser que Tracy et Mike ont « consommé », à Dexter vainqueur car toujours capable de confiance en elle. En d'autres termes, le parfait baiser de cinéma, encadré comme il est par le dispositif de mise en abyme qui fait sans cesse osciller le spectateur entre ravissement, au sens premier du terme, et distance. Le caractère hautement artificiel, donc improbable, du spectacle ne peut lui échapper, il sait bien que cet univers où tout est beauté, luxe et volupté relève de la pure fabrication, et il se dit une fois de plus, « je sais bien... mais quand même »⁵². Les différents décalages auxquels il se voit confronté, du contraste entre l'âge du narrateur et le contenu du film qu'il évoque à l'ironie qu'il y a à enchâsser un moment d'hommage au cinéma au cœur d'un film intitulé *Radio Days*⁵³, lui font prendre conscience de ce que la consommation de films contient d'exquis et de cruel. On accède au film, à la fois parfaitement visible et parfaitement inaccessible, dans un saint des saints inquiétant et ténébreux où l'on *joue* à croire aux images en oubliant leur véritable origine, en regardant l'enregistrement de moments choisis où ces êtres mixtes que sont les acteurs ont *joué* la comédie des masques et des révélations. Mais ce moment de vérité paradoxale ne peut être qu'entr'aperçu, dérobé sitôt qu'il est montré, sa perte est inscrite dans son essence, le temps de grâce contient l'avertissement de son achèvement fatal. Marc Vernet décrit à merveille ce que la scène suscite chez l'observateur, qui la rend si précieuse dans la mesure où elle exprime « quelque chose de plus profond qui est de l'ordre de la perte où se mêlent le plaisir de la rêverie (la « présence » de l'objet) et la tristesse de son inexistence. »⁵⁴ En d'autres termes, *Radio Days*, célébration nostalgique d'un âge d'or où aimer le cinéma en toute innocence aurait été possible, constitue la meilleure illustration de la conception du cinéma que les films de Woody Allen veulent transmettre. La nostalgie s'y avère l'essence même de cet art de garder la trace d'êtres disparus et d'instantanés révolus tout en nous rendant conscients de l'aspect illusoire, voire trompeur, de ce reflet. « Rencontre ratée : répétition. Peut-être est-ce parce

⁵² Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'autre Scène*, Seuil (Paris, 1969).

⁵³ Expérience qui a lieu, d'ailleurs, au « *Radio City Music Hall* ». Mais qui connaît le film de Cukor sait que Katharine Hepburn et James Stewart s'y enlacent au son d'une radio complice.

⁵⁴ VERNET, 1985, p. 312.

qu'au cinéma, rien ni personne n'est jamais au rendez-vous que l'institution peut compter sur le renouvellement de son public, qui reviendra régulièrement célébrer dans la nostalgie le ratage de la rencontre. »⁵⁵

Joe ne rencontre pas vraiment Tracy et Mike, comme nous ne rencontrons ni Joe, ni aucune des créatures alléniennes, ni ne rencontrerons jamais certains aspects de « Woody Allen ». Pourtant le film organise un contact furtif et improbable en permettant le fonctionnement conjoint du plaisir de l'identification et de la distance critique. L'érotisme de la scène fait battre les coeurs quand le visage lumineux de Tracy irradie face à la caméra tandis que la voix hors champ de Mike décrit précisément ce que je vois moi aussi (« *you're lit from within...* »), ou quand brusquement Mike s'empare d'elle pour lui donner le baiser longuement différé. Dans le même temps, les esprits ne renoncent pas pour autant à leur travail de lucidité puisque tout cela s'inscrit explicitement dans le cadre d'une mise en abyme attirant l'attention sur l'artificialité de l'image. Quand Woody Allen fait le choix de mettre cette scène-là au cœur de son film le plus nostalgique, c'est pour la faire revivre tout en la mettant à distance, seul mode de vie et de perception des images filmiques. « *So We must meet apart* » : y a-t-il meilleure manière d'évoquer la « rencontre à part », ou séparée, entre film et spectateur que ce vers d'Emily Dickinson⁵⁶ ? C'est en tout cas ainsi que la montre *Radio Days*, en la parant des couleurs d'une nostalgie poignante qui en éloigne la possibilité tout en la rendant infiniment désirable. Deux ans auparavant, *The Purple Rose of Cairo* faisait de cette rencontre particulière son thème principal : une réflexion sur la manière dont ce film la présente nous permettra de conclure sur la conception que s'en font les films de Woody Allen.

« *You're gonna like this one.* »

Au fil des pages, nous avons rencontré de multiples exemples de ces tensions constituant la matière même des films de Woody Allen. Nous avons vu comment une *persona*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁶ Premier vers de la dernière strophe du poème de 1862 « I cannot live with you » (Emily Dickinson, *Complete Poems*, Little, Brown and Company (Boston/Toronto, 1960), p. 318) : « So We must meet apart- / You there-I there- / With just the Door ajar / That Oceans are-and Prayer- / And that White Sustenance- / Despair- ». Un texte suggérant que l'on puisse trouver une forme de réconfort dans le désespoir ne peut que trouver écho dans la production d'Allen, qui place en exergue de son second recueil de textes, *Without Feathers*, le vers fameux, « Hope is the thing with feathers... » pour le reprendre malicieusement dans le premier texte, « Selections from the Allen Notebooks » : « How wrong Emily Dickinson was ! Hope is not "the thing with feathers". The thing with feathers has turned out to be my nephew. I must take him to a specialist in Zurich. », Woody Allen. *Without Feathers*, Ballantine Books (New York, 1983), p. 9. La blague n'annonce-t-elle pas l'ultime histoire drôle d'Alvy Singer dans *Annie Hall*, celle du frère de l'homme qui se prend pour une poule ?

s'est construite au fil de personnages fondés sur un rapport ambigu entre celui qui les crée et les incarne parfois, et ceux qui les regardent évoluer. Les paradoxes sous-tendant la production allénienne posent plus largement de la question du croire, soit de l'adhésion de celui qui regarde à ce qui lui est présenté. La question s'avère particulièrement problématique dans le cas de films souvent marqués du sceau de la dérision. Le cinéaste lui-même insiste régulièrement dans ses déclarations sur l'aspect dérisoire de toute création artistique, à tel point que l'on peut se demander comment quelqu'un qui a si peu foi en l'art peut continuer à produire si régulièrement. En d'autres termes, qu'advient-il quand un créateur déclare ne pas croire en ce qu'il fait tout en persistant à le faire ? Dans quelle mesure le spectateur peut-il continuer à adhérer à ce qui lui est donné à voir ? Nous avons pointé des signes d'épuisement, en particulier du personnage, mais l'œuvre est là qui contredit des déclarations auxquelles nous avons du mal à croire. La question de l'adhésion à ce que les films donnent à voir, ou de la croyance du spectateur, se pose en des termes tout à fait particuliers chez Woody Allen. *The Purple Rose of Cairo* constitue le film entre tous permettant d'analyser les paradigmes du rapport spécifique au spectateur que les œuvres de ce cinéaste cherchent à mettre en place, dans la mesure où il met en scène les relations s'établissant entre de la fiction cinématographique (des films, des personnages, mais aussi des personnages de « producteurs » de fiction, réalisateur, auteur, distributeur et surtout acteur) et un personnage de spectatrice dont nous nous demanderons s'il est un miroir ou un modèle.

Un doux visage de rêveuse aux grands yeux clairs, parfaits pour boire les images dont leur propriétaire s'abreuve sans trêve ni distance ainsi que pour les refléter pour nous qui la regardons regarder, un personnage à la réalité sordide, femme mal mariée victime des circonstances individuelles comme historiques d'une Amérique connaissant à la fois la Dépression et l'âge d'or de Hollywood : tout paraît concourir à faire de Cecilia, la protagoniste, un personnage avec lequel le spectateur entre en sympathie, comme nous l'avons dit au chapitre quatre où nous avons abordé le film sous l'angle des personnages. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici à la représentation des rapports entre le film et la spectatrice, et à ce que cela nous dit de la réception des films de Woody Allen en général. Ces rapports se mettent en place dès les premières images, qui passent de l'affiche du film dans le film au visage de Cecilia en plan rapproché. Nous la découvrons perdue dans la contemplation de cette même affiche⁵⁷ qui la plonge dans le ravissement, alors que le

⁵⁷ C'est ce qu'en déduit le spectateur.

spectateur de 1985 l'a certainement trouvée aussi kitsch que ce titre qui l'intrigue, pour « un Woody Allen ».

« The Orion logo, a circle of stars in a starry sky, appears on the screen, followed by the official AN ORION PICTURES RELEASE. The screen goes black-and-white, credits pop on and off. All the while, Fred Astaire sings "Cheek to Cheek" in the background.

FRED ASTAIRE'S VOICE-OVER (*Singing*) "Heaven, I'm in heaven / And my heart beats so that I can hardly speak. / And I seem to find the happiness I seek / When we're out together dancing cheek to cheek..." (...)

While Fred Astaire continues singing in the background, the credits fade out, replaced by a large, old-fashioned movie poster, a montage of drawn faces and scene: in the shadows, to the left of an elongated black shape, is a man wearing a pith helmet; next to his face is the Sphinx, complete with a palm tree. The camera moves past the Egyptian scene, past the black shape, to a drawing of two men in tuxedos. One holds a champagne glass. Behind them is an elegant car, a hint of city glamour parked next to a streetlamp in front of a faint city skyline; the camera next moves up the elongated black shape to reveal an oversize sophisticated woman; the black shape is her long slinky dress. Above her sleek bobbed hairdo is the movie's title, THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Parts of the movie credits are seen between the drawings. (...)

As Fred Astaire croons in the background, the film cuts to Cecilia's face, staring dreamily at the now offscreen movie poster. Behind her is a parked car in the street; pedestrians pass on the sidewalk. As she gazes, lost in her own world, one gloved hand to her lips, a loud clunking sound is heard; the song abruptly stops. Cecilia, startled, looks down.

The camera moves back, revealing the front of the Jewel Theater with its marquee. A ladder is leaning against the marquee; a man is putting in the letters of its newest attraction: THE PURPLE ROSE OF CAIRO. The theater manager walks over to Cecilia, picking up the letter that "clunked" and dropped. Cars and pedestrians loudly pass by on the street.

THEATER MANAGER (*Picking up the dropped letter, to Cecilia*) Oh, Cecilia, be careful. Are you all right?

CECILIA (*Walking away, down the street*) Yes.

THEATER MANAGER (*Calling after her*) You're gonna like this one. It's better than last week's, more romantic."⁵⁸

D'entrée de jeu, nous percevons qu'un dispositif fort élaboré guide la manière dont nous sommes censés appréhender tous les signes qui saturent ce début de film, nous forçant à l'attention. Le générique, que nous avons si souvent tendance à escamoter⁵⁹, joue pleinement son rôle d'introduction dès l'affichage à l'écran du logo de la société Orion qui figure un ciel étoilé, tandis que Fred Astaire entonne « *Heaven, I'm in heaven...* ». Nul besoin d'être un spectateur particulièrement éclairé pour saisir que la chanson tirée de *Top Hat* n'est pas là par hasard, et figure elle aussi au générique. En d'autres termes, qu'elle constitue, peut-être avec le film qui la contient, un des éléments majeurs *générant* ce film-ci. La référence ne va pas amener chaque spectateur pris dans le flux d'une activité aussi banale que de regarder un film à être conscient de toutes les implications de ce choix, mais nous pouvons la considérer

⁵⁸ ALLEN, août 1987, pp. 319-21.

⁵⁹ Contrairement à ce cher Alvy Singer, définitivement du côté du « bon » spectateur de film en dépit de ses indéniables ridicules

comme exemplaire du fonctionnement de l'intertextualité dans ce film en particulier, voire plus largement dans le cinéma d'Allen.

Dès ses débuts, ce cinéaste s'est fait connaître par la nature référentielle de son écriture filmique, riche en clins d'oeil de toutes sortes, et s'appuyant très souvent sur la parodie et/ou l'hommage, parfois trop lourdement pour de nombreux critiques. Il apparaît que du côté du spectateur, le décryptage des allusions comme la comparaison entre les parodies et leurs diverses sources constituent deux des principaux ressorts du plaisir qu'il peut prendre à la vision des films, en tant que vecteurs privilégiés de la communication entre l'œuvre et ses destinataires. Si vague que soit, pour les analystes les plus rigoureux, la notion d'« effet », s'interroger sur celui produit sur les spectateurs par le recours à la version de *Cheek to Cheek* chantée par Fred Astaire à ce moment précis du film peut s'avérer intéressant. L'effet le plus évident est qu'il les introduit parfaitement à un film dont l'action se situe dans les années trente puisque *Top Hat* date de 1935. C'est d'ailleurs le film que le cinéma Jewel programmera juste après *The Purple Rose of Cairo*, et qui fournira à toute cette histoire une conclusion aussi riche que l'introduction, nous y reviendrons. La référence permet une datation à l'année près de l'univers diégétique du film. Choisir précisément le mitant des années trente pour situer cette histoire de relation entre film et spectateur(s) témoigne d'une grande finesse socio-historique. En ce début de New Deal, nous nous trouvons précisément sur la ligne de partage entre ce que Robert Sklar désigne comme l'ère du tumulte et celle de l'ordre. Le cinéma d'évasion que propose alors Hollywood, en parfaite conformité avec le Code de Production de 1930 dont la Motion Pictures Producers and Distributors Association a dès 1934 imposé l'application stricte dans tous les films produits, a justement pour spectateur type une spectatrice. Figure emblématique de son époque, elle est, directement ou non, victime de la Crise, et susceptible de recevoir très favorablement le message d'optimisme consensuel des films d'aventure, des comédies musicales et même des films à préoccupation sociale de ces années là. Dans le sillage de *Zelig* qui le précède de deux ans à peine, *The Purple Rose of Cairo* va donc proposer une extraordinaire reconstitution de l'Amérique de 1935, via son rapport au cinéma. Pour en revenir au générique, le choix d'y intégrer le logo de la société Orion peut se lire comme une reconnaissance, et une acceptation, de la nature hybride ou « impure » du cinéma hollywoodien, et même du cinéma tout court, qui nous propulse au firmament de la création artistique tout en demeurant une activité commerciale. Nous voici mis en condition, préparés à accueillir un spectacle se présentant d'emblée comme un hommage au cinéma de divertissement de l'âge d'or de Hollywood. On ne doute pas que la majorité des spectateurs aura reconnu et le chanteur et le film cité, sous les auspices duquel ils

sont invités à percevoir cet opus particulier que le générique, cependant, attribue clairement à Allen. Visuellement, il se déroule de manière parfaitement canonique, en lettres blanches sur fond noir, contrastant avec la tradition hollywoodienne des années trente évoquée par la chanson qui « colle » beaucoup mieux avec le titre et le premier plan du film, qui révèle l’affiche de *La Rose pourpre du Caire* de 1935 dans un mouvement de droite à gauche puis de bas en haut de la caméra. Le titre⁶⁰ surprend de la part d’un cinéaste nous ayant habitués à des formules plus brèves, prénoms ou associations binaires. Ses termes font naître en nous des rapprochements avec une tradition de films exotiques et « romantiques » très en vogue dès la fin des années 1910, servant de véhicules à des stars dans des rôles de vamps ou de séducteurs. Percevant ce type de films comme des plus démodés, nous soupçonnons d’emblée que nous devons nous attendre à une production décalée, de l’ordre du pastiche ou de la parodie. La référence à la rose peut même mettre la puce à l’oreille du spectateur postmoderne à l’affût de textes et de films réfléchissant (à) leur essence même : selon quelles modalités cette rose-là en est-elle une ? Sa répétition sous deux formes, le lettrage typiquement sobre des génériques alléniens suivi des caractères plus chantournés de l’affiche, indique clairement au spectateur qu’il doit s’attendre à un film double à percevoir au second degré. Ces premières images fonctionnent également de manière très classique en l’introduisant dans l’univers diégétique du film par le biais de l’identification à un protagoniste. En effet, le deuxième plan nous révèle que l’affiche était en fait vue en caméra subjective et que ce regard parallèle au nôtre provient des yeux largement ouverts d’une jeune femme filmée en plan rapproché, qui dans sa contemplation ravie nous donne à voir un sourire émerveillé. Tout le dispositif du film tient dans la succession de ces deux plans, puisque Cecilia tour à tour partagera notre regard sur le pseudo film de 1935 et évoluera devant nous dans celui de 1985, du moins jusqu’au moment bouleversant où les deux univers filmiques commenceront à s’enchêtrer. Parallélisme et décalage président à cette apparente simultanéité des regards, dans la mesure où Cecilia ne représente en aucun cas le spectateur « averti » des films d’Allen. Celui-ci, censé goûter le second degré, devrait apprécier un langage cinématographique s’apparentant plus à un commentaire sur les tenants et les aboutissants de la création filmique qu’à un « simple » film n’ayant d’autre ambition, peut-on croire, que le récit d’une histoire en dialogues et en images animées. Quant à Cecilia, elle incarne les malmenés de la vie et de l’histoire à qui des films conçus sur mesure permettent un temps

⁶⁰ « Le titre, d’une certaine manière, programme la lecture par les effets qu’il produit..., les informations qu’il livre concernant le contenu ou le type de récit... Les mots du titre en appellent d’autres, par associations : une histoire, déjà, se constitue, que la lecture du texte confirmera, infirmera, complétera... » Francis Vanoye, *Récit écrit, Récit filmique*, Armand Colin (Paris, 2005), pp. 14-5. L’étude approfondie des titres alléniens reste à faire.

béni d'évasion. Elle se présente ici comme LA spectatrice, bien connue du gérant de la salle qui l'interpelle par son prénom et lui promet un spectacle selon son cœur, ravie par l'attente mais également en danger puisqu'elle manque être assommée par un météore des plus ambigus, une des lettres fixée à la marquise. Attention, chute de signes, prévient le film à l'orée de son déroulement, nous mettant en garde tout en s'assurant de notre sympathie pour une héroïne parée des atours de la vulnérabilité. Allen reste fidèle à sa démarche classique, en nous présentant un personnage comme passeur entre le film et son destinataire, à la « croisée des regards », pour reprendre le titre de François Jost.

Depuis notre place, face au film, parfois partageant le regard de Cecilia et parfois la regardant regarder, nous allons la suivre pour vivre une expérience de spectateur conjuguant perception directe et réflexivité. L'apogée du film se situe au moment de l'impossible conjonction entre l'univers de la salle et celui de l'écran, quand un personnage sort de ce dernier pour venir à la rencontre d'une certaine spectatrice, quelque part dans le New Jersey⁶¹ :

(...) TOM (*Looking around*) Well, I am *impressed!* (...) ... I was in an Egyptian tomb, I didn't know any of you wonderful people... (*Stops for a beat, looking out at the offscreen audience*)

The film cuts to the audience, in color, to Cecilia sitting in her row. She's been watching the movie, her cheek leaning on her hand. When Tom pauses, she sits up, startled. Other patrons sit watching the movie in scattered seats. The upbeat music continues.

TOM (*Offscreen*) ... and here I am now—I'm on the verge of a madcap... Manhattan... weekend...

As Tom's offscreen voice trails off, Cecilia reacts, looking around the audience, moving about in her seat. The film cuts to Tom on the black-and-white movie screen—as seen over the full-color heads and backs of the theatre audience.

TOM (*Shaking his head, looking out at the offscreen Cecilia*) My God, you really must love this picture.

The film cuts back to the audience, to Cecilia in her row, surrounded by other scattered patrons.

CECILIA (*Pointing to herself, looking at the offscreen Tom*) Me?

A woman a few rows in front of Cecilia turns around to look at her.

TOM (*Offscreen*) You've been here...

The film is back on the larger-than-life Tom on the black-and-white screen—as seen over the full-color backs of the audience.

TOM ... all day and I've seen you twice before.

The film moves back to a closer shot of Cecilia, sitting in her seat, incredulous.

CECILIA (*Pointing to herself, looking up at the screen*) You mean me?

The film moves back to a closer shot of Tom on the black-and-white screen.

TOM (*Looking down at the offscreen Cecilia*) Yes, you-you-you've—This is the fifth time you're seeing this.

The camera shifts to a close-up of Rita on the black-and-white screen.

RITA (*Whispering, reacting*) Henry, come here... quickly!

⁶¹ Voir tome II, annexe 3, pp. 38-40.

The movie cuts back to the close-up of the larger-than-life Tom.

TOM I gotta speak to you.

He begins to leave the black-and-white screen. The audience, reacting, begins (sic) to gasp. The film cuts to a shocked Cecilia, immobilized in her seat. As the other patrons cry out in the background, the film quickly cuts back to Tom. He actually walks off of the black-and-white movie screen, turning into living color as he enters the theatre. (...)

Tom, in his pith helmet, walks over to Cecilia's row. He bends down to talk to her. His face fills the screen. The audience continues to screech. The offscreen movie actors continue to appeal to him. The upbeat music plays on. Tom ignores them all.

JASON (Offscreen) We can't continue with the story!

TOM (To the offscreen Cecilia) Who are you?

The camera cuts to Cecilia's incredulous face, looking up to the offscreen Tom.

CECILIA C-C-Cecilia.⁶²

La scène offre un subtil mélange de merveilleux et de réalisme qui lui donne une grande partie de son charme. A ce stade du film, nous connaissons bien Cecilia qui n'a rien d'une créature éthérée en dépit de son caractère rêveur. Soulignant le contraste avec l'univers invraisemblable du film en noir et blanc, le souci de réalisme dont témoigne la reconstitution soigneuse des décors, des costumes, voire des attitudes des personnages⁶³, l'ancre dans la réalité sociale de l'époque diégétique. En 1935, l'immense majorité des Américains, et surtout des Américaines, fréquentait assidûment les cinémas, et faisait un triomphe au genre de films que *The Purple Rose of Cairo* pastiche⁶⁴. Rien d'extraordinaire, donc, à ce qu'une jeune femme qui vient juste de perdre son emploi, se réfugie dans une salle de cinéma pour bercer sa peine en se laissant aller à voir et revoir un film favori, même si c'est précisément parce qu'elle rêvassait à propos de ce film qu'elle a été renvoyée. Nous l'avons dit, trop aimer le cinéma n'est pas sans danger... Nous ne la regardons pas sans ironie, d'ailleurs : elle est sympathique, mais ne dégage pas le pathos de l'héroïne de mélodrame que le titre du film aurait pu annoncer. Elle s'avère trop vite oublieuse de ses malheurs devant le carton-pâte des décors et le jeu appuyé des acteurs d'un pastiche de production hollywoodienne, dont les effets nous paraissent d'autant plus risibles (de notre point de vue de spectateurs de 1985 ou de 2007) qu'ils sont répétés par les visions successives. Quant à Tom, c'est au moment précis où il réalise un prodige qu'il se défait de son expression ampoulée pour prononcer des paroles

⁶² ALLEN, août 1987, pp. 348-53.

⁶³ Un trait caractéristique des « films d'époque » de Woody Allen, en particulier *Zelig* où les acteurs retrouvent la manière d'être devant la caméra des personnes filmées dans les années vingt. Les acteurs fonctionnent à merveille dans un environnement daté, leur physique correspondant bien à l'époque reconstituée, comme on le voit dans *Sweet and Lowdown* par exemple.

⁶⁴ Pastiche ou parodie ? A la suite de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (*op. cit.*), nous prenons « parodie » comme un terme global désignant tout texte « au second degré », incluant le pastiche, imitation d'un style la plus fidèle possible. C'est bien ce que nous avons avec le film dans le film (du moins jusqu'à la « défection » de Tom) qui reproduit le style des films « exotico-mondains » de Hollywood à la perfection, mais relève de la catégorie plus large de la parodie, dès lors qu'il n'a pas été produit en 1935.

bien banales, car humaines. La rencontre des deux univers est cependant bien montrée comme une transgression bouleversante, et là encore il était très judicieux de choisir de situer le film en 1935. Les productions classiques de l'âge d'or de Hollywood se caractérisent justement par le contrat tacite qu'elles passent avec leur destinataire d'une réception au premier degré s'accompagnant d'une levée de l'incrédulité. Sauf pour certains genres filmiques, dont relève d'ailleurs *Top Hat* comme nous le verrons dans quelques pages, la convention interdisait ces effets, figures ou tropes autoréférentiels, pour reprendre la terminologie de Marc Vernet, risquant de rappeler au spectateur la « vraie » nature du spectacle dans lequel il lui était proposé de s'abstraire. Le regard à la caméra en particulier y faisait figure de tabou. Le moment où un personnage de film semble prendre conscience de la présence de celle qui le regarde avec tant de ravissement qu'elle l'arrache à sa condition prend toute sa force lorsqu'on le perçoit dans sa double dimension d'hommage à Hollywood, et de critique de la puissance d'aliénation de ce type de cinéma⁶⁵. Cecilia condense plusieurs visions différentes du cinéma, de l'analyse marxiste qui peut voir en elle une victime du discours lénifiant de Hollywood étouffant toute velléité de révolte en distillant son « opium du peuple », à l'approche anthropologique ou ritualiste. Ne la croirait-on pas dans une caverne à préférer les ombres projetées aux rudes réalités extérieures ? La lecture sémio-pragmatique n'est d'ailleurs pas en reste, puisqu'ici la destinataire influe explicitement sur le film qu'elle contemple. Quant à la déconstruction, elle bat son plein dès lors que l'on voit la direction « naturelle » des regards s'inverser, et le personnage tourner les yeux vers « sa » spectatrice pour l'interroger directement sur son identité ! Quand une des mondaines de *The Purple Rose of Cairo* s'avoue incapable de résister à tout ce qui porte casque colonial, comment un être de celluloid arborant ce genre de couvre-chef pourrait-il résister à un tel parangon de vertus spectatoriennes, qui, en plus, le regarde avec les yeux de la vénération ? Cecilia campe la spectatrice idéale du genre de film dans lequel ce type de héros peut fonctionner, et par son entremise s'illustre une conception à la fois réciproque et ambivalente de la relation entre film et spectateur. En d'autres termes, elle symbolise aussi bien le risque d'aliénation que présentent les films, en particulier de ce type, que l'enrichissement qu'ils peuvent apporter.

Or, que se passe-t-il exactement dans cette scène, et plus largement dans *The Purple Rose of Cairo* ? Nous sommes témoins d'un événement proprement renversant : une spectatrice atteint un tel degré de participation au film projeté qu'elle parvient à détourner un

⁶⁵ Cependant, le spectateur sait bien qu'il joue un jeu. Il se divertit, au sens fort du terme, en se projetant dans le spectacle qui lui est présenté. Lorsque Samuel Taylor Coleridge évoque la « suspension de l'incrédulité » dont fait preuve le lecteur, il la qualifie de « volontaire » (« willing suspension of disbelief », *Biographia Literaria*, XIV).

personnage de son destin fictionnel. Le prodige nécessite que Cecilia soit dans l'état particulièrement réceptif qu'induit son dénuement : l'esprit qui désespère vagabonde au point de renoncer à toute notion de lucidité ou de distance ironique et d'aller se perdre dans la vision répétée d'images consolatrices. Spectatrice naïve se plaisant à fantasmer sur les stars de l'écran, Cecilia se projette avec une telle force dans le monde filmique que son désir donne chair à l'un des personnages qu'elle parvient à attirer dans son propre univers. Sans en avoir conscience – elle est aussi sidérée que les autres spectateurs, sans toutefois ressentir la moindre peur – elle réalise le fantasme de ces amateurs de films qui s'inventent des histoires avec les êtres hybrides que crée leur imagination en mêlant le personnage et l'acteur ou l'actrice l'incarnant, à l'instar de Bridget Jones confondant « Mr Darcy » et l'acteur jouant le rôle. Ah, si Madame Bovary avait connu le cinéma ! On voit que nos références sont féminines : est-ce à dire que le personnage ne pouvait être qu'une spectatrice ? Si l'on s'en réfère aux analyses de Laura Mulvey⁶⁶ et de Mary Ann Doane⁶⁷, la réponse est affirmative⁶⁸. Cette dernière tout spécialement, s'appuyant sur les travaux des psychanalystes féministes comme Luce Irigaray⁶⁹, revendique une spécificité féminine de la réception des films liée à la différence sexuelle. De par leur anatomie même⁷⁰, les femmes privilégient l'intimité, la fusion, ce que Luce Irigaray désigne sous le terme de « proximité », notion qui diffère radicalement de l'appropriation⁷¹ ou prise de possession qu'opère le regard masculin sur les images de femmes à l'écran, ce que les féministes désignent sous l'appellation de « gaze »⁷². Nous n'aborderons pas ici la question de savoir s'il peut y avoir un « gaze » au féminin, mais la notion de proximité nous paraît pertinente en ce qui concerne le rapport particulier qui s'instaure entre Cecilia et ce qu'elle voit. Que fait-elle de l'image de Tom, le jeune premier dont l'emploi, en termes de rôle et de personnage, est bien d'éveiller le désir des observateurs que leur orientation sexuelle pousse à préférer les hommes ? On voit qu'au lieu de la

⁶⁶ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Autumn 1975, vol 16 n° 3, pp. 12-13.

⁶⁷ Mary Ann, Doane, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator », *Screen*, vol. 23, 1982, pp. 74-87.

⁶⁸ « The woman's relation to the camera and the scopic regime is quite different from that of the male », DOANE, p. 76.

⁶⁹ Mary Ann Doane cite l'article de Luce Irigaray, « This Sex Which Is Not One », *New French Feminisms*, Elaine Marks et Isabelle de Courtrivon (Sous la direction de), The University of Massachusetts Press (Amherst, 1980), pp. 104-105.

⁷⁰ « For Luce Irigaray, female anatomy is readable as a constant relation of the self to the self, as an autoeroticism based on the embrace of the two lips which allow the woman to touch herself without mediation. », DOANE, p. 78.

⁷¹ « Nearness however, is not foreign to woman, a nearness so close that any identification of one or the other, and therefore any form of property, is impossible. Woman enjoys a closeness with the other that is *so near she cannot possess it any more than she can possess herself*. », IRIGARAY, in DOANE, pp. 78-9.

⁷² « The image orchestrates a gaze, a limit, and its pleasurable transgression. The woman's beauty, her very desirability, becomes a function of certain practices of imaging – framing, lighting, camera movement, angle. », DOANE, p. 76.

maintenir à la distance nécessaire à cette contemplation relevant du voyeurisme qui pour les féministes caractérise le « gaze » masculin, elle tâche de la rapprocher d'elle le plus possible, sans pour autant se l'approprier. Au contraire, le désir de Cecilia dote Tom d'autonomie, puisque ce dont elle rêve, c'est qu'il puisse devenir son amant. A aucun moment elle ne devient un être relevant du monde de fantaisie de Tom Baxter, elle ne s'identifie pas à ses éventuelles partenaires féminines, non, elle le force à se doter des qualités nécessaires pour être un partenaire à sa mesure, le passage de Tom du noir et blanc à la couleur en témoigne⁷³. Quand Allan Felix fait sortir Rick / Bogart de *Casablanca*, c'est pour lui demander ses recettes de séduction afin que lui, Allen, puisse parvenir à posséder les femmes qu'il désire. Chez ce cinéphile compulsif, il s'agit seulement de parvenir à passer à l'acte et à réaliser les frustrantes promesses qu'il imagine quand il regarde les femmes. La démarche qu'illustre la fable de Cecilia et Tom est tout autre, Cecilia permettant, par les grâces dont est doté son personnage, son imagination, sa vivacité, sa chaleur et, oui, sa féminité, à Tom de s'incarner dans un autre univers.

Incarnation ? Nous touchons là à ce qui fait toute la force de la scène, qui tient à ses profondes racines religieuses, mythologiques, et anthropologiques. Outre que Cecilia a quelque chose de ces êtres platoniciens préférant les visions consolatrices de la caverne aux vérités mortifères du monde réel, son expérience, ainsi que celle de tout spectateur, a ceci de bouleversant qu'elle rejoint les aspirations les plus profondes de l'humanité telles qu'Edgar Morin les décrit dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Ainsi, le contraste entre le monde extérieur et celui de la salle est traité sur un mode assez proche de ce que nous avons vu dans *Radio Days*. Certes, Cecilia est dans un état d'esprit bien différent de celui du jeune Joe, et le « Jewel » n'a pas la splendeur du Radio City Music Hall. Mais une fois que seule éclaire la lumière que reflète l'écran, chacun se sent gagné par un même sentiment de sidération face à ces silhouettes en noir et blanc d'une toute autre essence que celle des simples mortels qui les contemplent, ravis. Au-delà de l'émotion ressentie, de l'amusement aux larmes, ces images projetées ont quelque chose de funèbre, particulièrement le noir et blanc, assimilé pour nous à des films anciens. Dans le cas du *The Purple Rose of Cairo* de 1935, les références à la mort sont explicites. Le jeu des visions successives fait sans cesse souligner à Tom Baxter qu'en vingt-quatre heures il est passé de la pyramide au *penthouse*, à quelques secondes d'un autre passage entre deux mondes. C'est clairement du royaume des morts qu'il nous vient, sinon de

⁷³ Tout cela, bien sûr, nous est montré à travers le filtre du second degré et de l'ironie, salutaires remparts contre la dérive que constituerait une absorption complète dans le monde de la fiction, comme nous le rappelle constamment le dialogue qui regorge de paradoxes, dont la fameuse phrase de Cecilia sur la nature fictionnelle de son nouvel ami... mais on ne peut pas tout avoir.

l'Olympe. Ne se défaisant jamais de ses attributs (sa panoplie d'explorateur), il vient visiter les mortels, ou plus exactement une mortelle en particulier, que comme Zeus il séduira et tentera de ravir. Parodiant Giraudoux, nous avons intitulé un sous-chapitre d'un autre mémoire⁷⁴, « Amphitryon 85 », Cecilia comme Alcmène préférant l'acteur de chair au personnage d'une autre nature qu'elle⁷⁵. Cependant son choix est plus ambigu puisque un acteur ayant incarné un ou des personnages particulièrement séduisants, représente bien autre chose qu'un simple mortel aux yeux des spectatrices comme Cecilia. Alcmène restait fidèle à son époux quand Cecilia quitte le sien, d'où, peut-on penser, le châtement final qui lui est réservé sous la forme de la désertion de Gil Shepherd, l'acteur. A ce moment où tout bascule et se brouille, où les yeux de Tom se tournent non plus vers la caméra mais vers Cecilia, se réalise à l'image le phantasme de tout rêveur se projetant dans les films qu'il contemple : que ce regard lui soit destiné à lui en particulier, qu'il soit reconnu, choisi parmi les mortels par une puissance d'ailleurs, dans une sorte d'Annonciation profane. Ce n'est pas un hasard si le placement des acteurs évoque celui des personnages des représentations de la Renaissance, Marie à droite et l'ange à gauche, et si Cecilia est bouleversée par cette apparition, sa réaction ne ressemble guère à celle des figurants qui l'entoure. Nous l'avons dit, tout la prédispose à être l'élue et le moyen d'une forme d'incarnation, miracle par nature invisible que la scène vise à représenter, adoptant la même disposition des acteurs dans l'espace que les Annonciations de la Renaissance qui cherchaient précisément à représenter l'invisible, soit, pour citer Daniel Arasse, « l'immensité dans la mesure, l'infigurable dans la figure, (...) l'invisible dans la vision »⁷⁶. Certes, cela tient davantage de l'allusion fugitive que de la source sûre, et la piste mythologique nous paraît plus solide, mais l'un n'empêche pas l'autre. La mythologie regorge de récits d'incarnations fabuleuses, et la conception d'un enfant dieu dans le sein d'une vierge relève d'un merveilleux assez courant dans le Proche Orient antique. On trouvera peut-être ces rapprochements exagérés, mais il nous semble que la scène est particulièrement forte en ce qu'elle touche à l'essentiel de notre rapport aux images. Le film associe plusieurs fois, et tout à fait explicitement, cinéma et théologie, Cecilia et Tom évoquant eux-mêmes la question de l'existence de Dieu. A un moment de leur escapade loin de leur destin, l'un de personnage, l'autre d'épouse et d'humble serveuse, ils se retrouvent dans une église. Cecilia, le mentor de Tom dans le monde des vivants, tente de lui expliquer la

⁷⁴ Isabelle Schmitt-Pitiot, *Woody Allen, cinéaste et cinéphile*, Mémoire de D.E.A. (Université de Bourgogne, novembre 1993), p. 40.

⁷⁵ L'union de Zeus et d'Alcmène donnera tout de même naissance à un demi dieu en la personne d'Hercule. La rencontre entre Cecilia et Tom porte-t-elle du fruit, et de quelle nature ? Forcément une chimère puisque résultant de la fusion entre l'univers de la fiction et celui de l'imagination réceptrice.

⁷⁶ Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne, Une histoire de perspective*, Hazan (Paris, 1999), p. 12.

nature du dieu chrétien, mais Tom ne sait pas de quoi elle parle, ou plutôt ses connaissances relèvent d'une autre dimension : « *Oh, I think I know what you mean – the two men who wrote, uh, The Purple Rose of Cairo. Irving Sachs and R.H. Levine, the writers who collaborate on films.* »⁷⁷ On sourit, mais on perçoit qu'affleure ici ce qu'il y a de religieux dans toute forme de création. Dans ce film qui, dès le générique, promet de vous envoyer au ciel judéo-chrétien, le cinéma est présenté comme un mode d'accès à un autre monde, à un au-delà de la « simple » perception d'un récit en images. Et le passeur entre un monde et l'autre, c'est bien Cecilia et la force de son désir de spectatrice.

Nous l'avons dit, la relation entre film et spectateur est placée sous le signe de la réciprocité – la spectatrice participe tant à l'univers filmique qu'elle y provoque des changements, de même que le film lui fait vivre en retour une aventure extraordinaire – et de l'ambivalence : une vision trop désirante fait courir un grand risque d'aliénation, au sens le plus fort du terme. Sa passion pour l'univers de fantaisie des films qu'elle aime, et de Hollywood en général, fait perdre son emploi à Cecilia, puis l'amène à désertir le domicile conjugal pour une chimère. Cependant, s'il représente ainsi la relation entre Cecilia et l'univers du cinéma, le film de Woody Allen implique une relation au spectateur bien différente. Le spectacle dont nous sommes témoins souligne sa propre nature par le biais de sa structure en abyme, et jamais nous ne nous oublions au point de le prendre pour argent comptant. *The Purple Rose of Cairo*, qu'il s'agisse du pseudo film de 1935 ou de son contenu, celui de 1985, se regarde comme une fable qui dénonce les dangers d'un certain mode de réception tout en magnifiant les pouvoirs du cinéma, soit en les grossissant pour les faire mieux voir. D'aucuns regretteront de voir si bien les ficelles, et reprocheront à *The Purple Rose of Cairo* de mal faire son travail de film, un certain type de spectateurs pensant à tort que cette tâche consiste à faire oublier la nature fondamentalement artificielle de l'oeuvre pour assoupir notre vigilance et obtenir notre totale adhésion. C'est l'état d'esprit de Cecilia (comment pourrait-il en être autrement pour un personnage ?), mais cette croisée particulière des regards⁷⁸ nous est donnée à voir pour ce qu'elle est : si nous participons au film, c'est à celui de 1985, qui nous permet de regarder Cecilia regardant celui de 1935. En d'autres termes, Allen nous propose un mode décalé, pour tout dire ironique, de réception du film, qui

⁷⁷ ALLEN, août 1987, p. 408.

⁷⁸ Le regard de Tom vers Cecilia se voit cité en parfait exemple du « regard à la caméra » par Jacques Aumont et Michel Marie dans *L'analyse de films* : « le regard à la caméra ... veut rendre compte en termes de **tournage** d'un effet produit à la **projection** du film, à savoir que le spectateur a l'impression que le personnage, dans la diégèse, le regarde directement, à sa place, dans la salle de cinéma (*La Rose Pourpre du Caire* de Woody Allen repose sur cette idée très classique). », Jacques Aumont et Michel Marie, *L'analyse de films*, Nathan (Paris, 1988), p. 173.

dénonce l'illusion dangereuse sans pour autant la dépouiller de ses charmes. Dans le même temps où une vision admirative de la magie du cinéma nous est offerte, nous ne nous voyons pas assignés à une position de spectateur « avalant » béatement des images flattant ses fantasmes. Au contraire, la nécessité du décodage introduit un contrepoint ironique favorisant prise de conscience et lucidité : c'est ainsi que nous sommes invités à prendre *The Purple Rose of Cairo* au second degré, au détriment, penseront certains, de l'enchantement que peut provoquer un bon film qui vous transporte. Spectateurs de 1985 et d'après, nous admirons la prouesse technique, la fluidité du passage du noir et blanc à la couleur, notre connaissance des techniques cinématographiques ne réduisant en rien le plaisir que nous pouvons prendre à la scène. En même temps nous nous prenons à rêver devant le destin exceptionnel de Cecilia : voilà, décidément, l'ultime film de spectateur, qui démonte avec drôlerie la machine à phantasmes tout en continuant de nous flatter. Nous, des dupes comme cette pauvre Cecilia ? Allons donc ! Ce à quoi nous prenons plaisir, en bons spectateurs sophistiqués de la fin du vingtième siècle et du début du suivant, c'est à la déconstruction de l'illusion cinématographique, et Allen déploie toute son ironie pour nous plaire. Dès lors, nous pouvons nous demander pour conclure quel est ce fin mot de l'histoire des relations entre film et spectateur qu'apporterait *The Purple Rose of Cairo* en allant regarder de plus près de quelle manière il prend congé de nous⁷⁹.

CECILIA (*Overlapping, turning slightly to Monk*) So long, Monk. (...)

MONK (*Shouting*) You stay here, you hear?!

CECILIA (*Overlapping*) You take care of yourself. (...)

MONK Oh, yeah. All right, well... (*Holding the door open, shouting down the stairs at the offscreen Cecilia*) well, go, go! See if I care. Go, see what it is out there. (*Yelling, his hand at his mouth*) It ain't the movies! It's real life! It's real life, and you'll be back! You mark my words ! You'll be back !

The sound of the front door slamming close is heard as the film cuts to the outside of the Jewel Theater... (...)

CECILIA Hi, Sam.

THEATER MANAGER (*Overlapping*) Cecilia, what are you doing here?

CECILIA Meeting Gil Shepherd.

THEATER MANAGER They all gone. (...)

Romantic music begins to play. Cecilia finally looks down, in shock, as the theater manager passes her, blocking her face momentarily. She begins to cry.

THEATER MANAGER (*Offscreen*) Don't forget, Cecilia, Fred Astaire and Ginger Rogers start today.

(...) the film cuts to:

Fred Astaire dancing cheek to cheek with Ginger Rogers in the sophisticated, black-and-white Top Hat. They are in a glamorous night-club; other dancers glide by on the crowded dance floor.

⁷⁹ Voir tome II, annexe 3, pp. 41-43.

FRED ASTAIRE (*Singing*) “Heaven, I’m in heaven / And my heart beats so that I can hardly speak / And I seem to find the happiness I seek...”

(...) *Dejected, her shoulders slumped, Cecilia walks down the aisle, sitting in a seat. She looks down, her eyes sad, as the camera moves closer to her face.*

FRED ASTAIRE (*Offscreen, singing*) “When we’re out together dancing cheek to cheek...”
The film cuts back to the black-and-white screen, to Fred Astaire, leaning against a nightclub wall, singing to an enraptured, glamorous Ginger Rogers.

FRED ASTAIRE (*Singing*) “Oh I love to climb a mountain / And to reach the highest peak / But it doesn’t thrill me half as much as dancing cheek to cheek.”

As Fred Astaire finishes his song the film moves briefly back to Cecilia in her seat, in color. She is looking up at the offscreen movie now, her cheeks wet. She clutches her ukulele as the film goes back to Fred Astaire and Ginger Rogers on the black-and-white screen (...)

The film cuts back to Cecilia, in color, in her seat. She’s engrossed in the offscreen movie now, its pull strong. Her expression is yearning, sad. She is no longer crying. The camera stays on her face, which is subtly changing. Cecilia settles down in her seat as the film moves back to the black-and-white movie screen, to a closer view of Fred Astaire and Ginger Rogers... (...) the film moves back to Cecilia, in color, watching the offscreen movie. She is totally engrossed, totally immersed in the movie. The music plays on. Cecilia starts to smile. The film fades to black and the song ends.⁸⁰

Sam B. Girgus interprète cette fin de manière fort pessimiste, car il considère que le retour devant l’écran d’une Cecilia séchant ses larmes et s’abîmant à nouveau dans la contemplation d’un pur produit hollywoodien marque le refus de son créateur de lui donner une quelconque marge de liberté ou de créativité. Allan Felix, en revanche, parvenait à se libérer de l’influence de son mentor et Zelig, assumant son insignifiance, se voyait gratifié d’une « fin heureuse »⁸¹. S’il est vrai que la structure cyclique du film ramène Cecilia là où nous l’avons rencontrée et paraît l’enfermer, et nous avec, dans un destin de spectatrice condamnée à la passivité, le choix de la citation finale nous semble offrir davantage au spectateur que la réduction de son activité à un sempiternel ressassement. Il ne s’agit plus d’un pastiche *ad hoc*, mais d’un « vrai » film, et la nature de sa « vérité » mérite que l’on s’y arrête. Le fait de nous voir offrir une séquence de *Top Hat* renforce notre identification à Cécilia, puisque notre regard redevient parallèle au sien, davantage que dans la contemplation de *The Purple Rose Of Cairo* de 1935 que nous ne pouvions percevoir que comme un pastiche. Nous ne sommes cependant pas simples spectateurs⁸² de *Top Hat*, ou du moins pas spectateurs au même titre que Cecilia que nous continuons à regarder regarder. Notre mode de réception de *Top Hat* prend alors un tour particulier, décalé, que nous qualifierons d’ironique au sens plein d’une

⁸⁰ ALLEN, août 1987, pp. 464-7.

⁸¹ “... Allen does not give her the same chance granted Allan Felix in *Play It Again, Sam* to reinvent and reconstruct herself at the movies. (...) Ironically, it strains credibility to see her return to the Jewel Theater only to smile and lose herself in *Top Hat* without having learned from her own fictional experience with reality.”, GIRGUS, p. 105.

⁸² A supposer qu’il existât de telles créatures : être spectateur n’est-il pas forcément un état de conscience des plus complexes où notre réception d’éléments conçus par d’autres entre en résonance avec nos propres références et plus largement notre psyché ?

ironie sans dérision, plus constructive que destructrice. Nous achevons notre expérience du film de Woody Allen, où nous avons suivi Cecilia, notre passeur, en la considérant souvent avec amusement quand elle tombait dans les divers panneaux tendus par Hollywood, mais toujours avec sympathie. La manière dont le personnage est conçu et interprété nous a permis de le percevoir à la fois comme emblématique d'un certain mode de consommation filmique critiqué, voire dénoncé, et comme digne de foi. Jamais Cecilia n'est raillée, et elle s'avère être l'instrument principal de l'équilibre miraculeux et fragile que le film maintient entre satire et sentimentalité. Les reproches de Sam B. Girgus quant au contenu négatif du film nous rappellent que dans *Annie Hall*, le cuistre qui pérorait dans le hall du cinéma adressait un faux compliment, en fait une critique de même type, à *La Strada* de Fellini (« *Granted, La Strada was a great film. Great in its use of negative energy more than anything else.* »). Pour nous, cet écho rapproche le personnage de Cecilia de celui de Gesolmina, figure majeure du *schlemiehl* féminin et de la victoire paradoxale⁸³. Ces personnages associant faiblesse et force gagnent l'estime du spectateur à qui elles apprennent que contrairement aux apparences, une victime peut triompher en apportant un surcroît d'humanité dans le monde de la fiction et peut-être, si cela « passe la rampe », du côté de la salle. Un personnage comme Cecilia va permettre ce type de rencontre particulière et privilégiée, d'autant plus qu'elle a été protagoniste de la représentation d'une rencontre impossible entre deux mondes distincts. Son retour parmi les rangs des spectateurs à la fin du film ne peut être considéré comme un échec, ne serait-ce qu'en raison de la réussite du personnage à exister et à venir occuper une place dans le panthéon personnel de bien des spectateurs, ce que nous entendons par l'idée d'un personnage digne de foi, soit de confiance. Nous partageons, aux derniers plans du film, son émotion devant *Top Hat* qui parvient à la sauver du désespoir, un salut bien plus crédible que si le film avait été une autre fabrication allénienne, sans pour autant perdre de son ambiguïté.

Sorti sur les écrans en 1935, *Top Hat* représente l'épitomé du film musical hollywoodien de l'âge d'or⁸⁴. La prise en compte de sa nature même, ainsi que de son inscription dans l'histoire du cinéma et de la culture dans laquelle il fut produit, puis reçu et consommé différemment au fil des années, permet de mieux comprendre la signification du film qui le cite. Véritable « monument », soit objet de mémoire, il nous dit à quel point tout film relève de l'Histoire en même temps qu'il représente et évoque toutes sortes d'histoires, et

⁸³ Federico Fellini, *La Strada*, Ponti-Di Laurentis Cinematografica, 1954.

⁸⁴ Le film est décrit en ces termes sur la jaquette d'un DVD français : « Un monument de la comédie musicale (...) *Top Hat* est souvent présenté comme l'un des meilleurs films du duo mythique Fred Astaire / Ginger Rogers. Le film obtient quatre nominations aux Oscars. Fred Astaire restera ce danseur inimitable dont le charme, l'élégance et la classe sont à jamais gravés dans la mémoire du cinéma. » (Serge BROMBERG, Editions Montparnasse, 2005)

à quel point tout film touche à l'essentiel. Le choix est particulièrement judicieux du point de vue historique puisque, à n'en pas douter, la plupart des amateurs comme des spécialistes de cinéma citeraient *Top Hat* dans la liste des titres emblématiques de 1935. Le milieu des années trente représente la période où les films musicaux de ce type correspondaient le mieux aux attentes du public qui les plébiscitaient⁸⁵. Quant aux spectateurs de 1985, 2005 et au-delà, ils y verront peut-être une forme de provocation qui les amènera à considérer la fin comme une condamnation de Cecilia à l'aliénation. Sommes-nous censés nous pâmer devant cette avalanche de frous-frous dans une Venise d'opérette ? Le genre particulier de la comédie musicale hollywoodienne témoigne d'une artificialité hors pair, et bien des publics d'aujourd'hui comme d'hier ne le goûtent guère. Il est indéniable que Ginger et Fred, à tourbillonner ainsi sur un pont de carton-pâte, sont bien près de sombrer dans le ridicule, flirtant avec la chute comme Tracy Lord et Mike Connors au bord de la pièce d'eau⁸⁶, ou Charlot et La Gamine patinant en toute inconscience à quelques millimètres du gouffre⁸⁷. Il s'agit d'un de ces moments sur le fil du rasoir où notre adhésion de spectateurs est en jeu. Citer *Top Hat*, c'est de notre point de vue moins dénoncer le pouvoir manipulateur d'un cinéma d'évasion jouant les opiums du peuple que rendre hommage à un genre qui implique de la part du spectateur un régime de croyance à la fois des plus immédiats et des plus complexes. Les esprits point trop chagrins ne résistent guère à l'irrépressible abattage des grands *performers* autour desquels Hollywood bâtissait ses fleurons. Serge Daney lui-même, que personne ne se serait risqué à taxer de valet de l'impérialisme, ne pouvait s'empêcher d'être séduit par Fred Astaire au point d'en venir à aimer à sa manière l'Amérique :

... à la fin de ce vingtième siècle, si on me demandait de citer une image qui a fait le tour du monde, une image simple du simple bonheur d'être sur terre, je ne la trouverais nulle part en Europe (parce que l'Europe, c'est les camps, c'est le goulag), nulle part dans le Tiers-Monde

⁸⁵ Dans *The American Film Musical*, Indiana University Press (Bloomington, 1987), Rick Altman analyse la relation symbiotique unissant les films musicaux de l'âge d'or et leur public: "Society is defined by a fundamental paradox: both terms of the oppositions on which it is built (order/liberty, progress/stability, work/entertainment, and so forth) are seen as desirable, yet the terms are perceived as mutually exclusive. Every society possesses texts which obscure the paradox, prevent it from appearing threatening, and thus assure the society's stability. The musical is one of the most important types of text that serves this function in American life. By reconciling terms previously seen as mutually exclusive, the musical succeeds in reducing an unsatisfactory paradox to a more workable configuration, a concordance of opposites. Traditionally, this is the function which society assigns to myth. Indeed, we will not be far off the mark if we consider that the musical fashions a myth out of the American courtship ritual." (ALTMAN, p. 27). "...I have insisted on the power of the musical to embody an American popular mythology. (...)What it does mean is that society and the musical film (along with other popular genres, from Hollywood and elsewhere) stand in a symbiotic relationship to each other: each grows *out of* and *into* the other according to a simple scheme of mutual reinforcement. (...) The pleasure of spectatorship thus derives from the film's ability to induce viewers simultaneously to recognize and to rehearse the ritual of their own world. In order to operate successfully, of course, both recognition and rehearsal must occur beneath the threshold of consciousness..." (ALTMAN, pp. 250-1)

⁸⁶ Dans la scène de *The Philadelphia Story* évoquée pp. 393-5.

⁸⁷ Dans la séquence de patinage nocturne dans le grand magasin de *Modern Times*.

(qui n'a pas d'image à lui), je la trouverais en Amérique. Ce serait Fred Astaire dansant sur les murs de *Royal Wedding*.⁸⁸

Comment, s'interrogeront les détracteurs du genre, des images aussi fabriquées que celles citées par Daney, ou ici par Allen, peuvent-elles bien évoquer « le simple bonheur d'être sur terre », sinon auprès des victimes de leur pouvoir hypnotique d'outils de propagande? Sans doute parce que leur réception associe le simple plaisir que l'on peut prendre à assister à une performance parfaite témoignant d'une harmonie sans faille entre la musique, les paroles de l'éventuelle chanson, les décors, et les mouvements du ou des danseurs à la forme de plaisir plus complexe qu'apporte une réception distanciée⁸⁹. Certes, la réception au premier degré prime, en particulier chez Cecilia qui réalise la prédiction du gérant de la salle en « aimant » le film. Mais au terme de l'expérience de *The Purple Rose of Cairo*, ses beaux yeux séchant leurs larmes, qui ont vu l'envers de l'écran, ont appris à recevoir un film à la fois au premier et au second degrés. Au-delà, l'artificialité d'un film comme *Top Hat* est telle qu'elle rejoint une forme particulière de sincérité dans la mesure où elle se revendique comme absolument non réaliste : qui, sinon un Candide ignorant tout de l'invention des frères Lumière⁹⁰, irait croire une seconde à cette Venise de pacotille ? Pourtant nous soutenons que ces images contiennent au moins autant de « vérité » que les plus crûment réalistes. Pour commencer, elles ne sont ni plus ni moins fabriquées que, disons, le gros plan sur la viande pourrie destinée aux matelots du cuirassé Potemkine. Fred Astaire enlaçant Ginger Rogers ou les asticots grouillants, ce sont « juste » deux images de cinéma, fruits l'une et l'autre d'une volonté créatrice, toutes deux enregistrées sur pellicule par le biais de la même technique, et visant à produire une émotion, ravissement ou dégoût, favorisant l'adhésion de ceux et celles qui les reçoivent. Simplement, leur « justesse » respective ne va pas s'apprécier dans le même registre. Au-delà, ce genre a ceci de particulier qu'il constitue l'adaptation cinématographique des spectacles *live* de Broadway. Venise est bien sûr un décor, mais c'est un « vrai » décor, comme on pourrait en monter au théâtre, et Fred Astaire comme Ginger Rogers viennent de la scène. Fred Astaire n'est pas doublé par un chanteur, et si les spectacles de Broadway, ainsi que leur adaptation cinématographique, connaissent une réussite que leurs imitations

⁸⁸ *Devant la recrudescence des vols de sacs à main...*, Aléas (Lyon, 1991), p. 129.

⁸⁹ Plaisir que l'on peut appeler jouissance si l'on reprend les catégories de Roland Barthes : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en cause son rapport au langage. » (*Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, cité par Vanoye, p. 23). C'est ainsi que *Top Hat* peut-être reçu au premier degré, comme un « film de plaisir », tandis qu'il deviendra « film de jouissance » pour les spectateurs de *The Purple Rose of Cairo* ne pouvant plus recevoir les comédies musicales de ce type au premier degré.

⁹⁰ Et d'Edison réunis ?

françaises peinent à approcher⁹¹, c'est que leurs *performers* sont des artistes complets qui savent à la fois jouer, chanter et danser, et... pour de bon. A propos du regard à la caméra et de la présence fréquente dans ce type de film d'un public diégétique, soit présent dans le film, on allait dire sur la scène⁹², Marc Vernet dans sa thèse analyse le mode très particulier d'adresse aux spectateurs, et donc de réception par ceux-ci, qu'instaurent les films ayant un ou des protagonistes joués par des acteurs venus du music-hall ou de Broadway, qui jouent de leur propre image⁹³. Que Woody Allen, fort de son expérience de *stand-up comedian*, cite « un Fred Astaire » au moment crucial où un film met en image sa propre relation à ses spectateurs n'a rien d'un hasard⁹⁴. Dans un article fondateur, Jim Collins analyse le rapport caractéristique au spectateur qu'instaure ce type de *musicals* : « Les films d'Astaire-Rogers, et tous les autres musicals où l'on « monte un spectacle », font délibérément apparaître les marques d'énonciation de façon à donner l'illusion que l'œuvre est un discours en train de se faire. »⁹⁵ Ce type de films souligne la présence de ceux qui le regardent par divers moyens comme le recours au regard à la caméra, comme des chansons dont les paroles sont autant d'invites à la participation, ou comme la présence fréquente de publics diégétiques. En d'autres termes, « la présence du spectateur est reconnue et utilisée par le texte pour l'inclure dans le film. (...) Le spectateur, ordinairement passif dans sa contemplation, a un rôle actif dans la comédie musicale, parce que sa place en tant que spectateur est essentielle pour que le spectacle marche. »⁹⁶ De par sa construction en abyme, *The Purple Rose of Cairo* nous implique doublement : il nous fait partager la réception du spectateur au premier degré de *Top Hat*, dont le plaisir naît de l'illusion de participation que ce genre de film met en place, et dans le même mouvement, nous rend conscients de ce fonctionnement en nous donnant à voir l'effet d'une comédie musicale sur une spectatrice particulièrement réceptive.

Qui plus est, le type de danse montré ici, conciliant performance physique de très haut niveau et grâce aérienne, nous paraît illustrer à la perfection ce que nous entendons par

⁹¹ Nous pensons ainsi aux spectacles comme *Notre Dame de Paris*, et non pas aux oeuvres de Jacques Demy qui « enchantent » le cinéma, mais n'adaptent pas des spectacles scéniques. Nous ne nous risquerions pas à parier sur la réussite d'une adaptation à l'écran de *Notre Dame de Paris*, avec les mêmes chanteurs...

⁹² Dans *Top Hat*, nous sommes dans un night club, et le personnage joué par Fred Astaire est un professionnel du spectacle, le « danseur du dessus », pour reprendre le titre français.

⁹³ VERNET, p. 277 : « Vedette de cinéma ? Vedette de music-hall d'abord, parce qu'il est vrai que Fred Astaire en est issu et que le film le réintègre dans ce cadre, en particulier par le biais de ces plans de public diégétique, qui est celui du cabaret ou du music-hall. Il semble donc que la condition de possibilité de ce type de regard à la caméra soit l'émergence, dans le film de fiction, d'une convention autre : celle du music-hall où l'on s'adresse directement au public, et où la vedette joue de sa propre image. »

⁹⁴ Voir pp. 73-6 ce que nous avons dit sur sa propre prestation au début de *Annie Hall* : Allen n'a de cesse de « décaler » l'énonciation.

⁹⁵ Jim Collins, « Vers la définition d'une matrice de la comédie musicale : La place du spectateur dans la machine textuelle », in *Ca Cinéma* n° 16, Paris : Albatros, 1978, p. 69.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 70.

« sincérité » à propos de ce genre filmique. Au cœur d'un spectacle à priori des plus artificiels passe une forme paradoxale d'authenticité. Le plaisir que l'on prend à le percevoir fait se croiser, sinon se rencontrer, la réalité physique des acteurs au moment de l'enregistrement, et sa transformation en images que chacun ou chacune reçoit et s'approprie selon ses références personnelles, son état d'esprit, sa psyché tout entière. On peut certes dire cela de tout image filmique, mais en ce qui concerne les films de Woody Allen, il nous semble qu'à plusieurs reprises ce sont les comédies musicales avec Fred Astaire qui fournissent la clé du rapport qu'ils cherchent à instaurer avec leurs destinataires. Plus largement, les références plus ou moins explicites à de célèbres comédies musicales nous permettent de saisir quelle conception du cinéma sous-tend les productions alléniennes. Cette scène-ci, qui cite explicitement le grand pas de deux final de *Top Hat*, en constitue un exemple flagrant. Mais la promenade en calèche dans Central Park que font Ike et Tracy dans *Manhattan* ne l'est pas moins, se référant implicitement au ballet en apparence improvisé auquel se livrent Fred Astaire et Cyd Charisse dans ce même parc dans *The Band Wagon*. Dans l'un et l'autre cas, la danse va permettre à deux personnages jusque là antagonistes (l'étoile classique et la vedette de *musicals* sur le retour pour *The Band Wagon*, la voisine du dessous exaspérée et son danseur de claquettes du dessus dans *Top Hat*) d'aller l'un vers l'autre, de s'enlacer et d'enfin se lancer dans une composition commune éblouissante d'harmonie. Le pas de deux devient alors métaphore de la relation du spectateur au film, mais le faire par le biais d'une citation permet à Allen de suggérer qu'il n'attend pas de nous que nous nous laissions simplement emporter « sur les ailes de la danse ». Revendiquant leur artificialité, ces films que nous ne pouvons percevoir qu'au second degré s'apparentent à la figure du « menteur sincère » qui est revenue régulièrement hanter nos pages. Quant aux images elles-mêmes, il nous semble que le carton-pâte des rochers du faux Central Park ou des gondoles d'une Venise de fantaisie sert en toute franchise de décor à des gestes ou des postures suggérant des émotions relevant elles mêmes d'une forme paradoxale de sincérité. Quand la simple marche devient pas de deux, nous nous retrouvons, à des décennies d'intervalle, à occuper la place de spectateurs de chair ayant eu la chance de voir Fred Astaire sur scène. D'aucuns diront que c'est de cette manière retorse que les films nous aliènent en renforçant l'illusion qu'ils contiennent une part irréductible de vérité. Sans leur donner tort, nous persistons à croire, grâce aux films de Woody Allen et en particulier à cette scène finale de *The Purple Rose of Cairo*, que si nous retournons régulièrement au cinéma, c'est pour ces moments de grâce nous donnant l'impression qu'une rencontre est possible.

C'est ainsi qu'au moment où il faut bien se départir d'un film et se séparer de lui (en anglais, *to part*), *The Purple Rose of Cairo* célèbre les noces paradoxales ou la rencontre à part, la « rencontre séparée », du film et de ceux qui le regardent. Nous en avons fait l'expérience par la grâce d'un personnage nous permettant d'accéder par procuration aux séduisantes illusions du monde du cinéma, qu'il s'agisse des films eux-mêmes, ou de Hollywood et de ses acteurs / personnages trop beaux pour être honnêtes. Contemplant *Top Hat*, nous avons partagé avec Cecilia l'expérience particulière de la vision d'un film, où le plaisir se mêle d'une nostalgie parfois poignante, et apporte une consolation toujours ambiguë. Nous savons bien que l'absolue félicité de ces danseurs « du dessus » nous demeurera à jamais inaccessible et que nous sommes juste autorisés à la contempler, mais... « quand même ». La victoire paradoxale de Cecilia nous permet de sortir un peu plus forts d'un film qui vise à nous faire prendre conscience de la nature illusoire des ombres qui virevoltent à l'écran, sans que leur charme en soit amoindri, bien au contraire. Au moment même où nous nous préparons à quitter le film, nous percevons une forme de gêne, de distance, une pointe de désespérance sourde, tant il est souligné que ce monde de plaisir est par essence utopique. C'est une peine vite guérie par le pacte qui nous lie à l'univers filmique dont nous savons que nous pourrions renouveler l'expérience à l'envi. Que Cecilia retrouve le goût d'être spectatrice après être passée par le feu de la désillusion ne doit pas être vu comme une défaite mais comme une reconstruction. Son sourire au dernier plan exprime pour nous la même joie paradoxale que celle qui gagne Guido / Marcello Mastroianni à la fin de *Huit et Demi*, ou Harry dans la dernière scène de *Deconstructing Harry*. Les personnages que leur désir de créateurs comme de spectateurs a su faire naître viennent alors à leur rencontre pour les enchanter à nouveau, et nous avec. Nous retrouvons avec eux, obscurément, un peu de la joie que nous éprouvions au théâtre de marionnettes de notre enfance, qui faisait sourire et ravalait un temps les larmes de la désillusion. Ce qui se rencontre là, dans le clair-obscur de ces images à qui nous ouvrons les portes de notre conscience, à la croisée de l'imaginaire et de la raison, vient pour nous mystérieusement répondre à la question que pose le sourire de Cecilia, faisant écho à celle qui vient étrangement conclure *Huit et demi* : « Mais, d'où me vient cette joie ? »

CONCLUSION

Dans son essai « Style et matière du septième art », Erwin Panofski rappelle qu'au tout début du vingtième siècle l'unique salle de cinéma de Berlin s'appelait *The Meeting Room*. Il évoque également la méfiance, voire le mépris, que ce lieu inspirait à la bonne société de l'époque¹, qui s'inquiétait sans doute de la qualité des rencontres éventuelles dans la promiscuité et l'obscurité propices. Les raisons historiques du choix de cette enseigne nous sont inconnues, mais au terme de notre travail, nous ne pouvons que le trouver fort approprié. Ne venons-nous pas d'éprouver, à la vision et à l'étude de *The Purple Rose of Cairo* et d'autres films d'Allen mettant en images la relation entre film et spectateur, à quel point celle-ci tient de la rencontre ? Nous avons vu comment l'œuvre de ce cinéaste illustre à de nombreuses reprises le fait qu'à chaque fois qu'un spectateur ou une spectatrice se voit offrir, ou plutôt s'offre, le spectacle d'un film, que ce soit dans une salle ou devant un écran privé, un message complexe s'échange et une relation s'établit, si paradoxale soit-elle. En d'autres termes, nous avons au fil des pages exploré cette rencontre sous ses multiples aspects, et tâché de percevoir ce qu'elle avait de particulier dans le cas de Woody Allen et de ses films.

Pourquoi cette dernière formule, et pas « dans le cas des films de Woody Allen », puisque d'entrée de jeu nous avons insisté sur la place prédominante de l'étude des films eux-mêmes et sur notre rejet d'une approche biographique de l'œuvre ? Toutefois rejet est un terme trop exclusif, et nous avons choisi de ne pas totalement écarter la dimension biographique de notre travail, tâchant plutôt de l'utiliser comme angle particulier d'entrée dans l'œuvre. Il ne s'agissait pas pour nous d'essayer de percer un quelconque secret chez le cinéaste expliquant le succès et/ou l'insuccès de ses films, ni d'envisager ceux-ci comme des

¹ Panofsky commence son essai en évoquant la genèse de cet art, et en soulignant le fait que c'était le seul de la naissance duquel certains témoins (dont lui) étaient encore vivants au moment où il écrivait. Il insiste surtout sur sa nature particulière d'art découvert et perfectionné à la suite d'une invention technique. Ces « films de la préhistoire », écrit-il, étaient présentés « dans une poignée de petits cinémas miteux, pour la plupart fréquentés par les « classes laborieuses », et par des jeunes gens en quête d'aventure (je me souviens personnellement que, vers 1905, pour toute la ville de Berlin, il n'existait qu'un unique et obscur *Kino* à la réputation vaguement douteuse et qui, pour une insondable raison, portait un nom anglais : « *The Meeting Room* »). Guère étonnant, de ce fait, que la « bonne société », lorsqu'elle commença à se risquer dans ces cinémas des premiers temps, le fit non pas avec le sentiment d'aller y rechercher un divertissement comme tous les autres, et pourquoi pas instructif, mais avec la condescendance empruntée qui est la nôtre lorsque en joyeuse compagnie, nous nous plongeons dans les folkloriques bas-fonds de Coney Island... » (Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », in *Trois essais sur le style*, Le Promeneur, Gallimard (Paris, 1996), p. 110). Est-ce un hasard si ce dernier lieu est régulièrement évoqué dans les films d'Allen ? Dulcie, l'infirmière affranchie de *A Midsummer Night's Sex Comedy*, y passe ses dimanches dans un costume de bain des plus sexy, et l'on se rappelle comment Alvy Singer, le protagoniste d'*Annie Hall*, connut une enfance quelque peu « secouée », dans une maisonnette construite juste sous le grand huit de Coney Island comme dans les auto-tamponneuses du manège géré par son père... Régulièrement, Allen revient au passé parfois miteux d'un cinéma plus forain qu'artistique.

reflets des aléas de sa vie. En revanche, traitant de la manière dont ils sont reçus par leurs spectateurs, nous n'avons pas pu faire l'impasse sur l'image que ceux-ci se font de leur réalisateur, qui se distribue très souvent dans des films dont il est donc l'auteur à plus d'un titre. Face à une personnalité aussi envahissante, nous avons dû tenir compte de l'homme Allen, ou plus exactement de cette image qui parfois influe leur appréciation du film qu'ils reçoivent en tant qu'œuvre du cinéaste. Des éléments biographiques, tels qu'ils sont présentés dans les médias, sont partie prenante de cette image. Dans cette perspective, nous avons choisi d'étudier trois biographies d'Allen révélant de grandes différences dans leur degré de sympathie avec leur sujet, de l'admiration à la méfiance et même l'hostilité. Il nous est apparu que les trois ouvrages décrivaient un personnage complexe aux relations paradoxales avec le public, dont l'image s'est construite autour d'une tension entre timidité et ostentation. Les auteurs éprouvant de la sympathie pour Allen considèrent que la première est réelle, tandis que ses détracteurs n'y voient que rouerie. Pour notre part, ne nous intéressant qu'à l'image projetée par Allen, nous n'avons pas porté de jugement de valeur, mais nous en sommes arrivés à la conclusion que la réception de cette image tient en partie du malentendu et de l'illusion. En d'autres termes, à travers les biographies ou les pages « people » des magazines, le public a bien l'impression de « rencontrer » Allen, mais une telle rencontre a tout de la construction fantasmatique. L'image perçue se voit constamment brouillée, contredite ou remise en jeu par les relations ambiguës qu'Allen entretient avec les médias ainsi que par les chevauchements et coïncidences que l'on peut trouver entre lui et ses personnages filmiques. Un tel brouillage s'avère inévitable chez un auteur acteur qui connaît depuis des années le succès et ses revers, à la scène comme à la ville. Nous avons vu comment Allen a construit et contrôlé une image qui cependant, parfois, lui échappe comme à l'occasion du scandale de 1992 et de ses suites. Pour nous, ce qui peut dans certains cas être vu comme une forme de duplicité renforce l'entité « Woody Allen » qui s'est constituée grâce une autre paire dialectique, la tension entre maladresse et contrôle.

Pour permettre son passage de l'ombre à la lumière, de l'écriture anonyme de gags aux feux de la rampe, l'humoriste s'est construit une identité de scène en jouant sur d'apparentes coïncidences entre sa « personnalité » et sa *persona*, fabriquant un personnage original. Cette construction, dans le cas d'un acteur, n'est possible qu'avec la complicité des spectateurs à qui cette création est destinée. C'est dans ses monologues de *stand up comedian* qu'Allen a commencé à projeter ce personnage paradoxal conjuguant aplomb et hésitation, l'apparente maladresse permettant d'accepter l'énormité de blagues racontées à la première personne. Au personnage traditionnel du *schlemiehl* Allen ajoute l'ingrédient principal de son humour, soit

une ironie dévastatrice fondée sur l'autodérision. Dévastatrice ? Diablement efficace plutôt, et certains diront complaisante, tant elle nous « vend » bien ce personnage qui parvient à séduire en insistant sur ses failles. Le *schlemiehl* traditionnel, s'il s'en tire toujours, demeure le jouet d'un destin qui l'accable juste assez pour faire rire, mais lui ménage l'issue favorable que permet la sympathie que nous éprouvons pour cette figure si évidemment inoffensive. Le personnage allénien, ébauché dans les monologues puis étoffé au fil des premiers films garde un peu de cette faiblesse tout en nous rendant progressivement conscients du contrôle absolu exercé par une instance difficile à distinguer du personnage lui-même. Tandis que nous étudions la genèse et le développement de l'entité désignée sous l'appellation « Woody Allen », il nous est apparu qu'elle était sous-tendue par ce qui conciliait la contradiction entre réticence et exhibition comme entre contrôle et maladresse. L'instrument de cette conciliation n'est autre que la comédie allénienne, faite d'incongruité, de recoupements, de coïncidences et de fausses confidences, qui prend corps dans le personnage comique original. Nous avons montré comment, dès le tout premier film entièrement réalisé par Allen, le recours à un récit biographique gorgé d'autodérision a permis l'élaboration de ce personnage rapidement célèbre. Dès l'origine, la « rencontre » entre les films de Woody Allen et leurs spectateurs comme entre la personnalité Allen et le public s'est avérée biaisée. Ce qui s'apparente à un truisme, puisque tel est le cas pour tout film ainsi que pour tout auteur s'y impliquant en tant qu'acteur, a pour nous mérité l'étude, tant Allen nous semble en proposer une variation originale dans la mesure où il en fait le matériau même de sa « fabrication filmique ». Le passage des premiers films comiques à *Annie Hall* met en avant un personnage en apparence très proche de la personnalité de son créateur, au point que l'on est allé jusqu'à parler d'autofiction pour qualifier certains aspects de l'œuvre. Il nous est apparu que si nous sommes très loin de l'authentique autobiographie, ce qui se met en place est un rapport singulier à ce personnage qui sans cesse souligne qu'on doit le prendre au second degré. Le biais de l'illusion autobiographique confronte le personnage à son propre vieillissement, en particulier dans le traitement des motifs de la séduction de jeunes et jolies femmes, et de la paternité. Nous avons vu comment le maintien de la fiction de relations amoureuses avec des partenaires de moins en moins plausibles en raison de leur différence d'âge avec l'acteur, rapproche les films des vanités picturales. L'autodérision donne son cachet de sincérité aux scènes montrant de magnifiques créatures cédant à la séduction paradoxale du maladroit, de plus en plus frénétique au fur et à mesure qu'il vieillit, jusqu'au renoncement après *Deconstructing Harry*. Nul ne croit à l'authenticité de ces liaisons dont la figure ultime est sans doute l'histoire entre Von et Joe dans *Everybody Says I Love You*. En revanche, quel

spectateur sera insensible aux préoccupations des films lorsqu'ils évoquent la peur de vieillir et le passage inéluctable du temps ? L'efficacité des armes d'Allen tient à la franchise avec laquelle ses films soulignent leur nature dérisoire. Traduisant Oscar Wilde mot à mot, l'important n'est-il pas d'être « honnête » ?

Si nous parvenons à « rencontrer » les films d'Allen alors qu'ils s'appuient tant sur le second degré, c'est que jamais ils ne nous mentent sur leur nature ironique. Ironie n'est point mensonge, et la posture du « menteur sincère » apparaît comme la seule tenable dès lors que l'on illustre l'absurdité du monde à longueur de films. Comment s'étonner alors des multiples contradictions sous-tendant une œuvre qui continue d'être produite alors même qu'elle s'affirme comme dérisoire ? Quoi de plus logique que d'y rencontrer un personnage de timide extraverti ou d'admirateur de Bergman pourfendeur de l'esprit de sérieux, dans le cadre de comédies mêlant la noirceur au rire ? La chaîne du fictionnel y croise la trame du biographique pour tisser des intrigues et construire un personnage dont le destin semble suivre les lignes classiques de l'histoire des formes. On passe ainsi de sa construction, de *Take the Money and Run* à *Annie Hall* et *Manhattan* à sa déconstruction dans le justement titré *Deconstructing Harry*, en passant par la remise en cause de *Stardust Memories* et des films dans lesquels Allen ne joue pas. Au delà de l'évolution du personnage, c'est toute l'œuvre filmique qui peut se revisiter à la lumière des analyses de Henri Focillon², du primitivisme des « premiers films comiques » au baroque de ceux que nous avons nommés les « derniers films », la période classique d'Allen allant de, disons, *Annie Hall* à *Shadows and Fog*. La difficulté que nous avons à remplir la case « maniériste » montre les limites de ce classement trop joliment systématique pour être juste, mais surtout, diront certains qui y rangeraient volontiers toute la filmographie, notre biais en faveur du cinéaste. Cependant nous ne nierons pas que la répétition de certains motifs, comme le recours aux jolies images de Manhattan sur fond de ballades jazzy, ou le retour régulier de la thématique du couple, sans parler d'obsessions bien connues (le dégoût pour la nature par exemple), tendent à la redite. Lorsque Allen « fait du Woody Allen », il est bien maniériste. Nous avons vu cependant que dans les derniers films, il paraît revendiquer l'effacement de son personnage : la redite serait dès lors volontairement soulignée, comme témoignage de la vanité de l'entreprise du film. Cette mise en doute de la forme, au-delà du maniérisme, ne se rattache-t-elle pas au baroque ? Il faut certes manier ces concepts avec la plus grande prudence : nous l'avons vu, l'autodérision n'est pas moins flamboyante dans les premiers films, et l'on ne manquera pas de trouver des

² Henri Focillon, *La vie des formes*, Presses Universitaires de France (Paris, 2004).

aspects baroques dans leur fantaisie échevelée. Néanmoins, on ne peut nier que l'examen de la filmographie dans une perspective diachronique nous amène à déceler une nette tendance à l'effacement avec des derniers films comme autant de vanités, sans que leur auteur renonce à la production pour autant.

La liste impressionnante des films de Woody Allen, ainsi revisitée, contredit-elle les doutes de certains quant à la place du cinéaste dans l'histoire du cinéma ? Il y a quelques années, le titre même lui était refusé dans un article de Jean-Claude Biette³. Il est vrai que ni la longueur d'une filmographie, ni même sa cohérence, ne sont des garants de qualité. D'ailleurs le débat est biaisé, se superposant à la question de savoir si Woody Allen est un « auteur », et si son cinéma peut être qualifié d'intellectuel. Quant à savoir si un cinéma intellectuel est forcément de qualité... nous n'entrerons pas dans ce type de discussion ! En revanche, au terme de ce travail, nous ne manquons pas d'éléments pour répondre à la question de la nature « intellectuelle » ou non des films de Woody Allen. Est-il encore besoin d'évoquer la fameuse scène du hall de cinéma dans *Annie Hall*, celle où Alvy Singer mouche un pédant ? Peut-être, après tout : le fait que le lieu soit éponyme d'une partie de l'identité du rôle titre démontre qu'il s'agit bien d'une scène clé de l'œuvre. En tout cas son propos est clair : les intellectuels, en particulier les universitaires, sont dépeints avec beaucoup d'ironie dans des films qui montrent bien plus de tendresse pour l'inénarrable Broadway Danny Rose que pour le cinéaste torturé de *Stardust Memories* ou le romancier cynique de *Deconstructing Harry*. Cependant, la réputation d'intellectualité des films d'Allen ne nous semble pas usurpée. Films intellectuels ou pour intellectuels, ils le sont pour nous dans la mesure où le second degré est leur première nature. Nous avons vu comment dès ses débuts dans la réalisation, Allen n'a eu de cesse de proposer un discours double, la réflexion sur la nature même du processus filmique accompagnant le film qu'il nourrit. Les échos et les miroirs se multiplient et se répondent, les allusions, les clins d'œil et les références enchantent le spectateur complice, le jeu de la reconnaissance renforçant le plaisir au point que l'on comprend le peu d'enthousiasme de ceux qui se sentent exclus de ce type de rencontre. Toutefois il nous semble aussi qu'il est très possible d'apprécier la plupart des films d'Allen au premier degré, des plus graves comme *Interiors* ou *Another Woman* aux plus comiques comme *Small Time Crooks* ou encore *Broadway Danny Rose*. Ce dernier est d'ailleurs pour nous exemplaire de la nature à la fois non intellectuelle et intellectuelle de la production allénienne. D'une part il véhicule dans la farce la plus débridée une émotion chaplinesque,

³ Jean-Luc Biette. « Qu'est-ce qu'un cinéaste ? », *Trafic*, n° 18, printemps 1996, pp. 5- 13.

quand nous voyons que le dévouement sans faille du héros pour ses poulains tous plus ringards les uns que les autres est bien mal payé en retour puisque ceux qui touchent au succès s'empresstent de lui tourner le dos. Mais d'autre part, outre que le *schlemiehl* finit par gagner et la fille et nos cœurs, le film prend toute sa dimension lorsqu'il se fait à la fois documentaire sur le petit monde du Broadway du troisième quart du vingtième siècle, et irrésistible parodie du *Parrain*. Que demander de plus à un film ? Et comment ne pas considérer ce petit bijou comme le travail d'un authentique « cinéaste » ? Serge Daney le considérerait comme le meilleur film de Woody Allen, et nous lui emboîtons bien volontiers le pas. *Broadway Danny Rose* s'impose effectivement comme le point de rencontre entre un vrai travail de réalisateur, un vrai travail d'acteur... et un magnifique hommage aux sources de l'humour allénien. On ne peut oublier les amuseurs, les « *entertainers* » qu'il y dépeint, dont le désespoir joyeux nous apporte une forme de soutien. Où trouver meilleur secours face à l'absurdité d'un monde où, quand même, le *schlemiehl* ne s'en tire pas si mal ? Difficile pour nous de refuser le titre de cinéaste à un auteur capable de parvenir à doser si bien le tragique et l'hilarant.

Pour en revenir au débat initial, ce sont peut-être d'une part l'hésitation entre les genres et d'autre part un second degré tout-puissant qui empêchent Jean-Claude Biette de classer Woody Allen parmi les cinéastes. Au moment de conclure, nous pouvons revenir sur les définitions du critique et nous demander, à la suite de son analyse, si Allen est un réalisateur, un metteur en scène, un cinéaste ou un auteur. On peut utiliser le premier terme sans risque, puisque d'après Jean-Claude Biette, il « s'applique à tous »⁴, ou même le deuxième qui relève de la direction d'acteurs dans un espace et une temporalité, et de la production d'images, activités auxquelles se livre de toute évidence Allen. En revanche, jamais le critique ne prend Allen comme exemple lorsqu'il évoque les cinéastes, qui tels Murnau, Lang ou Walsh, expriment « un point de vue et sur le monde et sur le cinéma (...) avec toujours un tant soit peu plus de monde que de cinéma. »⁵ En d'autres termes, non seulement les cinéastes inventent une écriture et un univers, mais ce faisant, ils engagent un dialogue avec le film dont ils rêvent, et celui auxquels ils aboutissent, avec ses manques et ses défauts, « n'est – pas plus et pas moins – qu'un lieu de passage grand ouvert entre le cinéma et le monde. »⁶ Jean-Luc Biette range plutôt Allen dans la catégorie des metteurs en scène, au mieux des auteurs⁷, dont les oeuvres ne remettraient pas en cause la culture au sein de laquelle

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 8

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ D'après Jean-Luc Biette, le cinéma n'est présent dans les films d'Allen que comme « démarquage nobiliaire du fonctionnarisme télévisuel », p. 13.

elles sont produites, ni surtout, à l'intérieur de celle-ci, le système de sa représentation par le cinéma. Les films d'Allen ne révolutionnent effectivement pas le septième art, et leur auteur s'en tient à des lignes somme toute classiques. Nous sommes très loin de la mort du personnage, quand ce dernier plébiscite à ce point notre adhésion, même narquoise, et se pose en passeur entre le film et ses destinataires. « ...quelque chose manque, dans ce plein qu'assure à ses films la félicité trop facile de son art, pour que leur auteur se soit jamais ouvert à la condition de cinéaste »⁸ : Jean-Luc Biette évoque en ces termes Vittorio de Sica, mais on l'imagine bien parlant ainsi de Woody Allen. Si l'on veut adopter ses définitions, nous avons eu bien tort de régulièrement qualifier Allen de cinéaste, et il nous semble que ce qui conviendrait le mieux serait une traduction des termes plus neutres en usage dans son pays d'origine, *film director*, *movie maker*, « faiseur de films ». Est-ce d'ailleurs si modeste ? On parle bien de faiseurs de miracles...

Au-delà, tous les films d'Allen, même les plus « sérieux », reposent sur un principe de distance ironique qui leur sert à la fois de moteur et de miroir, doublant les aspects flatteurs d'un reflet révélant l'artifice. Ils ne cessent de revendiquer leur statut de représentation en multipliant les mises en abyme et les adresses au spectateur dont la vigilance et l'incrédulité sont loin d'être suspendues à longueur de film. Le recours à la parodie et au pastiche comme la permanence de certains traits dans les personnages concourent à cette distanciation. Alors que d'autres réalisateurs et acteurs, comme par exemple Clint Eastwood, se distribuent dans des rôles relativement différents d'un film à l'autre, Woody Allen s'inscrit dans la lignée des grands comiques de l'écran, proposant à presque chaque film un avatar de sa créature. Allen est « faiseur de films » avant tout, n'hésitant jamais à nous rappeler que tout ceci n'est que fabrication. Est-ce à dire qu'il n'est pas cinéaste ? Dans ce cas, Chaplin le serait-il ? Il y a bien un univers allénien, des personnages originaux, un style et des thèmes bien personnels, et une filmographie constituant un ensemble cohérent. Mais pour nous, Woody Allen mérite le titre de cinéaste d'abord et avant tout parce que ses films posent les questions essentielles à propos de ce qui permet leur existence même, tout en nous offrant un divertissement de qualité. Comme le dit Pascal Mérigeau : « ce cinéaste là est parmi les rares qui savent à la fois croire à la magie du cinéma et en dévoiler les leurres. »⁹ Nous avons vu aux deux derniers chapitres comment il y parvient en représentant régulièrement la relation entre films et spectateurs, insistant au septième sur la manière dont ces derniers construisent une figure de l'auteur, ou plutôt de l'autorité présidant au spectacle qu'ils contemplent. Dans le cas d'Allen, cette figure

⁸ *Ibid*, p. 9.

⁹ *Le Monde*, 14 janvier 1995.

problématique s'impose paradoxalement, comme il se doit, contrôlant les inévitables failles et continuant à produire en dépit de la conscience aiguë de la vanité de l'entreprise. Cette fragilité qui se fait force tant elle est revendiquée est peut être bien ce qui empêche Allen d'accéder au rang des « cinéastes », mais le regrettera-t-on ? On ne peut en tout cas lui dénier son rang de créateur à part entière, et tout le reste est littérature, comme le souligne David Lodge quand il cite Henry James en exergue de *Author, Author* : « *We work in the dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of the art.* »¹⁰

Ces constants malentendus, qu'il s'agisse de la célébrité ou de la perception de l'œuvre, nous ont semblé se résoudre dès lors que nous ne nous sommes plus attachés qu'aux films eux-mêmes. Au moment de nous en départir, nous aussi repoussant l'heure des adieux, nous pouvons encore revenir sur quelques fins emblématiques afin de voir comment peut s'achever cette rencontre particulière entre le produit du travail d'un auteur et ses destinataires. Evoquant la fin, ou plutôt les fins de *Stardust Memories*, nous avons parlé d'une réconciliation paradoxale dans la célébration nostalgique et poignante du regret qui étreint chacun devant l'écran vide. Il est de la nature même du film de souligner l'absence des objets, des êtres, des situations représentés tout en les donnant à voir, célébration du « ratage de la rencontre » pour Marc Vernet, « rencontre à part », « union dans la séparation » pour nous. Renvoyés à nos activités quotidiennes, nous prenons pleinement conscience de la nature illusoire de la rencontre, même si notre connaissance du dispositif cinématographique nous assure que celle-ci pourra être renouvelée à l'envi. Chaque film de notre corpus serait susceptible de nous offrir ses derniers plans pour illustrer leur propre version de la cérémonie des adieux. Nous avons choisi d'évoquer deux fins, avec pour critère de choix la nature très différente des œuvres qu'elles viennent conclure, les différences et points communs nous permettant de rappeler les caractéristiques de l'art d'Allen. Dans cette optique, nous les avons également choisis parce qu'ils nous semblent bien représentatifs de la période « classique » d'Allen, pour reprendre notre tentative de classification. Paradoxalement, ce sentiment que les deux films représentent peut-être des sommets de la filmographie naît en partie pour nous de la relative absence de la *persona* allénienne, évidente dans *Interiors*, plus subtile dans *Broadway Danny Rose* où l'acteur joue plus que d'habitude un rôle de composition. En d'autres termes, quoi de plus achevé et classique que des films dont la nature allénienne se perçoit davantage dans le style et la thématique que par la présence de la *persona* ?

¹⁰ David Lodge, *Author, Author*, Penguin (London, 2005), p. 168.

Les différences entre la fin de *Interiors* (1978)¹¹ et celle de *Broadway Danny Rose* (1984)¹² sont nombreuses et évidentes. L'heure n'est plus à l'analyse détaillée, nous nous contenterons donc de rappeler que le premier s'achève sur trois personnages murés dans leur tristesse, dans une maison vide et isolée au bord d'une plage du nord-est des Etats-Unis, lieu privé réquisitionné, voire conçu pour les besoins du tournage. L'autre met en scène une sorte de chœur de professionnels de l'humour installés autour d'une table dans un lieu hautement public, le *Carnegie Delicatessen* en plein cœur de Manhattan. Le premier se clôt dans le silence et le deuil, le second dans un tourbillon d'exclamations, de bons mots et de rires. On pourrait trouver paradoxal que le drame fût en couleur quand la comédie est en noir et blanc, mais il y a plus de vie dans les gris qui subliment ce que l'humanité palpitante et brouillonne du quartier des spectacles a parfois de gras et de crasseux que dans les teintes élégantes mais pâles, sourdes et froides des derniers plans d'*Interiors*. Cependant cette inversion apparente marque bien la proximité entre les deux scènes. Ne s'agit-il pas dans les deux cas d'évoquer une personne absente, l'une parce qu'elle est morte, l'autre parce qu'elle a accompli son destin en touchant au dénouement heureux du récit ? Dans l'un et l'autre films des narrateurs tâchent de faire revivre le passé et de le fixer dans le souvenir par le biais de l'évocation, ultime effort pour ne pas laisser se perdre ce qui s'achève. Le noir et blanc de *Broadway Danny Rose* donne ainsi aux images de ce film, pourtant fortement ancré dans la réalité visuelle du Manhattan du début des années quatre-vingt, une intemporalité comparable au sentiment d'éternité qu'offre la présence de la mer à l'arrière-plan dans *Interiors*. L'une et l'autre fins, par ailleurs, reprennent le film à son début¹³, renvoyant à la nature rétrospective du récit qui s'achève. Prenant congé de nous, les deux films, chacun à sa manière, nous préparent à leur absence, en mettant en place un dispositif de décalages visant à nous faire changer de perspective et de dimension. Dans *Interiors*, un personnage intervient dans la narration, prenant l'initiative en tant que source de quelques plans souvenirs ainsi que de leur commentaire, en utilisant l'écriture comme moyen d'expression. Nous sommes bien toujours dans le film, mais celui-ci intègre la prise de relais éventuelle par une instance différente, via un mode d'expression autre, comme s'il encourageait le spectateur à prolonger l'expérience et à la fixer en mettant ses propres mots sur les images qui l'ont le plus marqué. On referme le carnet et le film a le dernier mot, mais offre comme ultime image la vision des trois jeunes femmes tournées vers une fenêtre, soit vers un hors champ et un avenir que nous avons toute

¹¹ Voir tome II, annexe 3, pp. 36-38.

¹² Voir tome II, annexe 3, pp. 26-27.

¹³ Pour le début de *Broadway DannyRose*, voir tome II, annexe 3, pp. 35-36.

latitude d'imaginer. Quant au journal intime refermé, on pourra toujours le rouvrir. La fin de *Broadway Danny Rose* quitte le personnage titre, le laissant à son *happy end*, pour nous faire entrer à nouveau au Carnegie Deli, de l'autre côté du miroir de la vitrine, et les conteurs reprennent les rênes de la narration pour nous dire leur au revoir. Au revoir, et pas adieu : la dernière réplique propose de recommencer le lendemain. Mais qui, dans la salle, entend l'engagement de cette improbable Sheherazade, énoncé en voix *off* alors que les titres du générique de fin défilent depuis quelques secondes déjà sur l'écran noir ? Faible consolation que cette promesse presque inaudible, dont l'invisibilité de la source grève lourdement la crédibilité. On voit comment ces deux fins nous laissent dans un état étrange, partagés entre espoir et nostalgie. Une fois de plus, nous avons fait l'expérience de la nature illusoire des images projetées au mur de la caverne, déchirés entre la nostalgie d'une dimension qui nous est à jamais refusée et la jouissance d'un spectacle qui nous a fait croire un instant que l'on pouvait « résoudre les dissonances de la vie »¹⁴.

Dans cet art impur qu'est le cinéma, Woody Allen tient toute sa place en tant que créateur, dans la mesure où ses films nous font goûter ce que Vladimir Jankélévitch nomme « la saveur aigre-douce de l'ambivalence et de la délectable contradiction »¹⁵. Il est vrai qu'à l'heure où même le Medef intitule son université d'été, fin août 2006, « Concilier l'inconciliable », on peut craindre l'abus des oxymores. Mais comment rendre compte de la rencontre particulière qu'un film met en place avec ses spectateurs sans avoir recours à ce que Marc Vernet définit comme la « figure nouée de la contradiction »¹⁶? Toujours, Allen nous rappelle que nous sommes irrémédiablement séparés de ce monde dans lequel nous nous projetons le temps d'un film, en ne se départant quasiment jamais de l'ironie consubstantielle chez lui de toute création. En revoyant les ultimes images d'*Interiors*, nous pouvons être sensibles à leur qualité esthétique et à leur poids d'émotion, nous remémorant nos propres deuils. Elles ne nous parlent de rien d'autre que du passage irréversible du temps et des moyens dérisoires dont nous disposons pour ne pas basculer dans le nihilisme : les mots que Joey trace dans son carnet pourraient être les nôtres. L'art d'Allen tient pour nous à ce qu'il nous rattrape juste au bord de l'épanchement sentimental en nous autorisant l'émotion tout en émaillant son propos d'indices quant à la nature fictionnelle et artificielle du spectacle qu'il nous offre. Joey nous fait sourire par son emphase contredisant la banalité de ce qu'elle écrit, et l'image des trois sœurs scrutant l'horizon d'un air grave rappelle les ultimes instants

¹⁴ JANKELEVITCH, 1964, p. 162.

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion (Paris, 1974), p. 155.

¹⁶ VERNET, 1985, p. 316.

de *Love and Death* qui, parodiant à la fois *Persona* de Bergman et la littérature russe, nous faisaient voir deux visages féminins se tourner vers l'éternité de la terre nourricière tandis qu'à l'horizon passait la mort pour un ultime bon mot. En aucun cas une parodie, *Interiors* laisse malgré tout effleurer un second degré qui nous remet gentiment à notre place. Nous retrouvons au terme du film, et de cette étude, l'ironie qui permet, chez Allen, la rencontre entre présence et absence et la réconciliation entre doute et croyance. Il a rarement recours au baiser final, figure classique de l'impossible contact entre deux univers distincts puisqu'elle joue la fusion de la chair et des souffles, et quand il le fait, cela s'accompagne toujours d'un clin d'œil ironique ou d'une chute en forme de pirouette. Tout l'art d'Allen, décalages, incongruités, reflets, références et mises en abyme, nous renvoie à notre statut de spectateurs tout en sollicitant notre participation par le biais de l'humour. Est-ce la mélancolie des adieux ? Quand il s'agit de nous donner congé, souvent la drôlerie se tempère et l'ironie se fait moins sarcastique, les thèmes évoqués plus graves, sans que les films renoncent jamais tout à fait à sourire de l'attendrissement qu'ils se gardent bien de provoquer. Tout se passe alors comme s'ils voulaient nous laisser un souvenir où le rire se teinte de gravité, et où l'ironie des prises de conscience n'interdit pas la ferveur de l'amour du cinéma. Au moment de les quitter, nous rappelant le poème d'Emily Dickinson¹⁷, rendons-leur grâce pour le plaisir mêlé de nostalgie qu'ils nous procurent, et qui nous permet, le temps d'une croisée des regards, de goûter au réconfort désespéré d'une rencontre à jamais séparée.

A Jacques Pitiot, 1923-2007.

¹⁷ 'I cannot live with you', *op. cit.*

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION :	Page 4
 PARTIE 1 : « J'étais celui qui avait plusieurs visages. »	
<u>CHAPITRE 1 : De la ville à la scène</u>	<u>Page 14</u>
<i>Les biographies</i>	<i>p. 23</i>
<i>Une « star » ?</i>	<i>p. 30</i>
<i>Scandale</i>	<i>p. 33</i>
<i>La restauration de l'image</i>	<i>p. 45</i>
 <u>CHAPITRE 2 : De la scène à l'écran</u>	 <u>Page 56</u>
<i>Perspective théorique sur le personnage</i>	<i>p. 64</i>
<i><u>Sleeper</u> : l'émergence</i>	<i>p. 76</i>
<i><u>Play It Again, Sam</u> : l'imitation</i>	<i>p. 78</i>
<i><u>Annie Hall</u> : l'avènement</i>	<i>p. 85</i>
<i>D'Alvy (<u>Annie Hall</u>) à Harry (<u>Deconstructing Harry</u>)</i>	<i>p. 93</i>
 <u>CHAPITRE 3 : Enfances</u>	 <u>Page 98</u>
<i>Le personnage enfant, de <u>Take the Money and Run</u> à <u>Zelig</u></i>	<i>p. 99</i>
<i><u>Love and Death</u></i>	<i>p. 101</i>
<i><u>Annie Hall</u></i>	<i>p. 106</i>
<i><u>Stardust Memories</u></i>	<i>p. 112</i>
<i><u>Radio Days</u></i>	<i>p. 116</i>
<i>De <u>Oedipus Wrecks</u> à <u>Alice</u> : une enfance évoquée</i>	<i>p. 118</i>
<i>De <u>Manhattan</u> à <u>Everyone Says I Love You</u> : une paternité contrariée</i>	<i>p. 120</i>
<i>Masques et visages de « Woody Allen »</i>	<i>p. 131</i>

PARTIE 2 : Entre présence et absence

CHAPITRE 4 : Derniers films ?	Page 143
<i><u>Mighty Aphrodite</u> : de l'amant au père</i>	<i>p. 147</i>
<i><u>Everyone Says I Love You</u> : le dépaysement</i>	<i>p. 151</i>
<i><u>Deconstructing Harry</u> : l'exaspération</i>	<i>p. 160</i>
<i><u>Small Time Crooks</u> : le retour du schlemiehl</i>	<i>p. 174</i>
<i><u>The Curse of the Jade Scorpio</u> : vanité des vanités</i>	<i>p. 179</i>
<i><u>Hollywood Ending</u> : une croyance à rude épreuve</i>	<i>p. 187</i>
<i><u>Anything Else</u> : le passage de relais</i>	<i>p. 196</i>
CHAPITRE 5 : En l'absence de l'acteur	Page 203
<i><u>Everything You Always Wanted To Know About Sex...</u></i>	<i>p. 204</i>
<i><u>Interiors</u> : une absence revendiquée</i>	<i>p. 209</i>
<i><u>September</u> : une « héroïne » dépossédée.</i>	<i>p. 223</i>
<i><u>Another Woman</u> : l'expérience de l'altérité</i>	<i>p. 238</i>
CHAPITRE 6 : Les alter ego	Page 248
<i><u>The Purple Rose of Cairo</u> : Cécilia ou l'abandon total à la croyance</i>	<i>p. 249</i>
<i><u>Le jeune premier, réflexion sur le personnage de film</u></i>	<i>p. 252</i>
<i><u>Alice, dernier grand personnage féminin ?</u></i>	<i>p. 263</i>
<i><u>Bullets Over Broadway</u> : doublures et substitutions</i>	<i>p. 284</i>
<i><u>Celebrity</u> : le jeu de massacre</i>	<i>p. 293</i>
<i><u>Acteurs et incarnation</u></i>	<i>p. 297</i>
<i><u>Sweet and Lowdown</u> : la résistance à l'identification</i>	<i>p. 298</i>
<i><u>Entre artifice et sincérité</u></i>	<i>p. 305</i>

PARTIE 3 : Côté film, côté salle

CHAPITRE 7 : Une question d'autorité Page 309

<i>Take the Money and Run : une représentation précoce du dispositif</i>	p. 310
«L'auteur construit »	p. 316
<i>Bananas : de l'exécutant au manipulateur</i>	p. 318
<i>Sleeper : le complot comme métaphore de l'autorité narrative</i>	p. 322
<i>Love and Death : l'accession à la maturité artistique</i>	p.327
<i>Annie Hall : un rapport complexe à l'autorité</i>	p. 331
<i>Interiors : la question des influences</i>	p. 335
<i>Manhattan : quand tombe le masque de l'ironie</i>	p. 338
<i>Stardust Memories : l'expression filmique du dérisoire</i>	p. 340
<i>A Midsummer Nights's Sex Comedy : montreur d'image, menteur sincère</i>	p. 350
<i>Bullets Over Broadway : fins d'auteurs</i>	p. 357
<i>Shadows and Fog : le magicien comme figure de l'auteur</i>	p.358
<i>Un salut provisoire et fragile</i>	p.363

CHAPITRE 8 : « Même si je n'ai été qu'un spectateur » Page 364

<i>Take the Money and Run : une représentation ironique des spectateurs</i>	p. 365
<i>Stardust Memories : le regard à la caméra</i>	p. 366
<i>Play It Again, Sam : entre dérision et sympathie</i>	p. 368
<i>Annie Hall : « Le chagrin et la pitié »</i>	p. 377
<i>Manhattan Murder Mystery : film noir et spectateur</i>	p.378
<i>Celebrity : quelle grâce pour le spectateur ?</i>	p. 382
<i>Hannah and Her Sisters : miracle à Manhattan</i>	p. 393
<i>Radio Days : « je sais bien, mais quand même »</i>	p. 398
<i>The Purple Rose of Cairo : miracle dans le New Jersey</i>	p. 405

CONCLUSION : Page 426

