

L'ambivalence Woody Allen

Jean-Philippe Gravel

Volume 32, Number 2, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71422ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, J.-P. (2014). L'ambivalence : Woody Allen. *Ciné-Bulles*, 32(2), 28–31.



Réflexions Woody Allen

L'ambivalence

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Ça y est. Maintenant, la métamorphose est complète. Woody Allen est un insecte. Le processus s'étant parachevé dans la foulée du prix qu'il a reçu pour sa carrière, à la dernière cérémonie des Golden Globes. Comme ça se sait sur le Web, c'est aussi le moment que Dylan Farrow — fille adoptive de Woody Allen et de Mia Farrow — a choisi pour rendre public et viral (non sans un certain sens du *timing*), une lettre accusant son père adoptif de l'avoir agressée à l'âge de sept ans, autour de 1993, alors que l'intérêt de la presse écrite pour la rupture acrimonieuse (personnelle et professionnelle) d'Allen et de Farrow était à son apogée.

Aujourd'hui comme autrefois, il n'y a pas une soi-disant vérité, pas une accusation, pas une rumeur venant d'un camp comme de l'autre, et pas une défense de l'intéressé (qui semble s'en tenir étroitement à ce que ses avocats lui conseillent) qui ne se dise dans cette affaire sans provoquer l'effet contraire à celui qui était recherché. Sitôt que ses acteurs essaient d'y mettre un point final, le mystère s'épaissit davantage et les trous du récit, qui en était déjà plein, s'élargissent. L'opinion, quant à elle, se déchire et s'épuise en vain, n'ayant que sa bonne ou sa mauvaise foi à faire entendre.

Mais les scandales, fondés ou non, ont le don particulier de faire tache d'huile, de modifier les perceptions, d'y installer le soupçon, malgré ou à cause de ce que l'on ne saura jamais. Nous n'avons pas à attendre que la vérité éclate un jour — éventualité peu probable — pour savoir qu'il existe bel et bien un « mystère » Woody Allen. Et qu'ils sont loin, les temps où son personnage et son œuvre forçaient l'unanimité d'une cinéphilie intello et romantique qui l'avait quasiment adoptée comme un proche. Désormais entouré d'un épais halo d'inquiétante étrangeté, que ce soit par les deux ou trois choses que l'on connaît de sa vie privée ou par l'évolution récente de son œuvre, Woody est devenu bizarre, voire louche.

Il était apparu d'abord — au cinéma, après une carrière fertile de *stand-up comic* — dans un cycle de comédies qui avait été, en quelque sorte, son école d'apprentissage. Ayant très vite revendiqué le *final cut* de ses films, il s'était essayé, par le biais de la parodie, à tous les genres. La science-fiction (**Sleeper**, 1973), l'épopée à la *Guerre et paix* (**Love and Death**, 1975) et le film à sketches, qui est lui-même un collage de genres et de références, passant d'Antonioni à Shakespeare (**Everything You've Always Wanted to Know About Sex... But Were**



Photo: Philippe Antonello / Sony Pictures Classics

Afraid to Ask, 1972). Les deux derniers films de ce cycle, **Sleeper** et **Love and Death**, étaient déjà pleins de l'assurance qu'Allen accomplirait de grandes choses et qu'il était là pour rester. Quand la maîtrise s'applique au sens du comique, le résultat est d'un jubilatoire qui n'a pas vieilli — d'autant plus que l'on sent bien comment Allen, encore tout jeune cinéaste, y met tout ce qu'il sait, toute la gomme.

Puis, ce fut le choc d'**Annie Hall** (1977) et le début d'un cycle de tâtonnements, d'échecs et de réussites, où Allen tâchera de se forger dans la maturité, et une reconnaissance d'auteur sérieux qu'il revendique de plus en plus. Or, pour imposer ce changement, il faut qu'il y mette un grand coup, qui s'intitulera **Annie Hall**. Le coup réussit, car sous ses dehors de comédie romantique, le film propose pour la première fois, mais dans une forme déjà entièrement développée et complète, cette petite grammaire allénienne, ce mode typique de narration, encore d'usage aujourd'hui, où les digressions et les enchâssements narratifs, les associations d'idées et les *flash-back* se télescopent dans une sorte de flux de conscience désinvolte, comme une séance de psychanalyse qui arracherait des rires au psychanalyste (exploit rare, s'il en

est). Comme chez Godard, tout est possible quand on est dans la tête de Woody Allen. Mais Allen sait aussi se retenir. Il s'applique à un drame sobre (**Interiors**, 1978), respectable hommage à Bergman, où personne ne rit, qui dérouté son public et n'est pas sans failles, mais pas sans attrait non plus. Il compose une ode mélancolique à New York avec **Manhattan** (1979), dont on n'est pas près d'oublier le noir et blanc (en cinémascope) sublime de Gordon Willis. Puis il revient au baroque (fellinien cette fois, à la 8 ½) avec **Stardust Memories** (1980), où cette réputation d'auteur comique dont il peine à s'arracher se décrit comme un cauchemar claustrophobe. À force de talent et de ténacité, Allen parviendra bel et bien à changer de statut — d'auteur comique à auteur complet, digne d'être pris au sérieux. Ce n'est pas un mince exploit. Essayez seulement d'imaginer Will Ferrell, en quelques années, passer derrière la caméra et devenir le prochain Paul Thomas Anderson!

Avec l'entrée en scène de Mia Farrow (**A Midsummer Night's Sex Comedy**, 1982), vient un ensemble de films (de **Zelig**, 1983, à **Radio Days**, 1987) où Allen revisite à sa façon la mémoire collective du vingtième siècle américain et de ses

représentations : les *newsreel* et les phénomènes de foire des années 1920 (**Zelig**, 1983), le monde des imprésarios et des artistes de seconde ou de troisième zone des années 1950 (**Broadway Danny Rose**, 1984), l'âge d'or de la radio et les souvenirs d'enfance (**Radio Days**, 1987) ou les débuts du cinéma parlant (**The Purple Rose of Cairo**, 1985). Le mélange subtil de drame, d'évocation et de fantaisie parfois débridée fait mouche, d'autant plus que c'est souvent par les situations les plus fantaisistes qu'Allen parvient à être le plus ingénieusement profond. Le personnage de cinéma qui descend de l'écran pour entrer dans le monde réel, dans **The Purple Rose of Cairo**, accomplit, à l'inverse, ce dont tout spectateur a déjà rêvé : quitter la réalité pour s'évader dans un rêve (de cinéma). Et l'homme caméléon qu'est Zelig — dont la physiologie se métamorphose en celle de ses interlocuteurs par désir maladif d'être accepté — aborde aussi, poussé à l'extrême, le syndrome de l'imposteur, évoque une fuite en avant, un désir de se camoufler (de camoufler son vide intérieur?) sous des façades rassurantes, des apparences protéiformes. Protéiformes comme savent l'être les films d'Allen, avec leur singulière aisance à se placer (parfois dans une même œuvre) tantôt du côté de Bergman, tantôt de celui des Keystone Cops.

Un arrêt sur image s'impose ici sur le spectateur de l'époque au moment où le cinéma d'Allen paraît avoir atteint un parfait équilibre entre l'humour et la gravité, la fantaisie, l'idéalisation romantique et l'angoisse existentielle. Allen ne lutte plus ni ne cherche à s'imposer comme auteur. Le statut lui est acquis désormais et son œuvre, à l'acmé de sa cohérence et de sa maîtrise. Dans un pays où le public s'intéresse d'abord aux vedettes de l'écran, Woody Allen devient une figure à laquelle un certain public s'identifie, chose assez rare, en qualité de créateur, filant avec elle une idylle quasi fusionnelle. Dans la perception de plusieurs, il est adopté comme un proche, un confident familial, quitte à y faire jouer un certain aveuglement volontaire. En effet, malgré la nature controversée d'une partie de son matériel (du moins de façon latente : sexualité souvent grotesque, absurdité de l'existence, etc.) et le divorce qu'Allen ne cessera d'affirmer entre sa *persona* publique et sa personne privée (« je ne suis pas celui qu'ils croient »), quelque chose s'entête, malgré tout, à le croire inoffensif.

C'est avec **Crimes and Misdemeanors** (1989) que le charme commence à se craqueler, quatre ans avant les « scandales ». Partagé entre la comédie et le drame, mais penchant plutôt vers ce dernier, le film raconte comment un ophtalmologiste prospère, Judah (Martin Landau), fait assassiner sa maîtresse (Angelica Huston), après qu'elle eut menacé de révéler leur liaison et certaines malversations financières. Épris de remords à la suite du meurtre, Judah liquide éventuellement sa mauvaise conscience (héritée de son éducation religieuse) et se rétablit complètement, tandis que Cliff (Allen), un documentariste fauché, court de déception en déception en se

compromettant dans la fabrication d'un hommage à son beau-frère, Lester (Alan Alda), un producteur de *sitcoms* qu'il méprise. La scène finale fait se rencontrer les deux personnages lors du mariage de la fille d'un patient de Judah (un rabbin moralement éclairé qui... devient progressivement aveugle) pour un échange impromptu où Judah, en termes voilés, raconte son crime impuni et son retour à la paix. La mauvaise conscience, l'idée que le crime porte à conséquences, c'est bon pour le cinéma, non pour la réalité, opposera-t-il aux objections de Cliff sur la « morale » de son récit.

Le choc était de taille, sans précédent. D'un côté, il semblait qu'Allen avait réalisé son chef-d'œuvre, mais qu'il avait opéré aussi une coupure importante. Une femme était assassinée — du jamais vu — et les enjeux de ce meurtre, après avoir été dramatiquement soulevés, se résorbaient dans l'indifférence. L'assassin s'en sortait sans rien. Cela fait date : **Crimes and Misdemeanors** est le film de Woody Allen où se déclare avec le plus de gravité et de sérieux la question de l'absence de Dieu, et, par conséquent, la vacuité du problème du Bien et du Mal dans un monde sans Dieu. La moralité (ou son absence) du film se dérobe comme la terre ferme sous les pieds. Ici, la « vision du monde » de Woody Allen, ayant atteint sa maturité pleine et définitive (dont ses films ultérieurs ne s'écarteront pas), s'avance à visage découvert. Sans artifices, sans faux espoirs et sans plaisanteries pour faire rire, elle est radicalement funeste.

* * *

Je ne te crois pas quand tu dis que tes films ne sont pas autobiographiques. Il ne suffit pas de dire que ton personnage boit comme un trou et qu'il fréquente des prostituées et pas toi (cf. **Deconstructing Harry**, 1997) pour te croire. On ne peut pas passer l'essentiel de sa vie entre la machine à écrire, les plateaux de tournage et la salle de montage sans se dévoiler quelque peu, les cloisons ne sont jamais si étanches.

À partir des controverses de 1993 et d'après, il a été difficile de ne pas engager tes créations dans un dialogue avec les actualités te concernant — l'influence (probablement majeure) qu'elles ont exercée sur le ton général de tes films. Cette impression croissante, dès **Husbands and Wives** (1992; film majeur), de voir tes personnages d'intellectuels, de romanciers plus ou moins accomplis ou ratés, de professeurs et d'artistes enfin (monde où il avait paru malgré tout bon vivre, à l'époque de **Manhattan**) perdre le contrôle et se jeter dans une course les précipitant comme de toute urgence dans le mur de la catastrophe (**Celebrity**, **Sweet & Lowdown**, **Anything Else**, etc.), à force de mauvaises décisions, de vaines poursuites et de compromis. Comme s'il n'y avait pas de talent, de destin mieux partagé ni mieux assuré au monde que celui de devenir l'artiste de son propre malheur.



Owen Wilson et Rachel McAdams dans **Midnight in Paris** — Photo: Roger Arpajou / Sony Pictures Classics



Alec Baldwin et Cate Blanchett dans **Blue Jasmine** — Photo: Jessica Miglio / Sony Pictures Classics

C'est dans **Husbands and Wives** que tu t'accordes le dernier conflit romantique digne d'émouvoir comme avant. Pendant que tes amis courent à leur perte dans des histoires dérisoires, tu es le seul à renoncer au seul amour, dans le film, qui ait un réel potentiel. Mais tu choisis, finalement, d'être seul et déçu plutôt que de te risquer aux charmes de Juliette Lewis. Le film finit comme l'iris se referme à la fin des films de Chaplin, sur un héros solitaire; la rupture Farrow, quant à elle, éclate à peine quelques jours avant la fin du tournage. (Dans certaines scènes, cela se voit à sa façon de te regarder. Des meurtriers, que ces yeux-là.)

Alors, tu t'amuses parfois à jouer le jeu de ce changement, assez radical, de perception à ton endroit. Un numéro à la Zelig. Quand plus personne n'ignore les détails et les acrimonies du procès, tu en rajoutes en créant Harry Block (**Deconstructing Harry**), un écrivain débauché que persécutent d'anciennes maîtresses avec un langage étonnamment orduier (une première, venant de ta plume). Et quand la critique commence à trouver que tu perds la main (c'est après **Small Time Crooks**, 2000, et surtout, **The Curse of the Jade Scorpion**, 2001), tu rappliques avec l'histoire d'un cinéaste (que tu interprètes) qui réalise un film carrément les yeux fermés avec **Hollywood Ending** (2002).

Tu te présentes de moins en moins souvent à l'écran en vieillissant, mais (indice supplémentaire de ta bizarrerie), tu te reproduis par scissiparité. Tes manières se répandent chez les acteurs de toutes les générations, de Larry David (**Whatever Works**, 2009) à Jason Biggs (**Anything Else**, 2003) en passant par Kenneth Branagh (**Celebrity**, 1998): parfois même dans les films des autres (**Frances Ha** de Noah Baumbach, 2012). À l'occasion, tu t'accordes des rôles secondaires de ratés, de mentors peu recommandables ou vulgaires, comme pour accroître la séparation entre l'acteur et le mythe. Même que tu détruis la voiture qui te vole ta place de *parking* quelque part dans **Anything Else** et c'est assez hilarant.

Dans ton hommage à Kafka et à l'expressionnisme allemand (**Shadows and Fog**, 1991), un groupe de vigiles abrutis te

force à participer à leur recherche d'un tueur en série. Sans l'expliquer outre mesure (« Un tueur, imagine! Il faut que tu sois avec nous»), ils t'attribuent une sorte d'affinité, de proximité avec l'assassin qui te rend indispensable à leurs yeux. J'y vois une vague prémonition.

Vingt ans plus tard, le crime impuni travaille tes films comme une obsession. Il se pare des atours élégants de **Match Point** (2005), l'un de tes films récents préférés, mais aussi de **Cassandra's Dream** (2007), **Scoop** (2008), **Melinda and Melinda** (2004), en remontant jusqu'à **Manhattan Murder Mystery** (1993) et **September** (1987). Dans **Blue Jasmine** (2013), tu sembles attribuer l'état de semi-folie de Cate Blanchett non pas au fait que son ancien mari (Alec Baldwin) ait été un escroc d'envergure, mais que, par sa faute, il aurait fini par se faire prendre.

On présume que ta carrière devrait s'arrêter vers 2025 et que tu traînes probablement au moins 10 films dans ta besace. On se demande si la sortie récente de ta fille adoptive, la réactivation de ces étranges histoires familiales sur la place publique, ne filtrera pas dans l'un de tes prochains films sous la forme d'un de ces personnages féminins hystériques et indésirables dont il faudra se débarrasser.

L'impunité te travaille, mais tu as ton côté *light*. Tu roules sur des thèmes familiers transplantés dans d'autres décors. Tu as peut-être un projet pour chacune des villes européennes d'importance. Surtout, des romances et des fantaisies, à la **Midnight in Paris** (2011), puisque tu gardes ton sérieux pour la grande île de l'Angleterre.

Quoi qu'il en soit, s'il te faut choisir une destination, je serais curieux de recevoir de tes nouvelles via Stockholm, ou mieux encore, de Reykjavik. Fussent-elles de petites cartes postales, entrant régulièrement à la poste, dans un cinéma près de chez vous. Légères, légères, d'un ancien proche devenu lointain, mais semblant heureux d'être loin, comme un Hannibal Lecter en cavale. 📧