

De la bourgeoisie à l'aristocratie

Guillaume Roussel-Garneau

Numéro 315, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84922ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roussel-Garneau, G. (2017). Compte rendu de [De la bourgeoisie à l'aristocratie]. *Liberté*, (315), 60–61.

De la bourgeoisie à l'aristocratie

Les classes sociales dans le cinéma de Woody Allen.

GUILLAUME ROUSSEL-GARNEAU

Après s'être centré sur la bourgeoisie artistique et intellectuelle de Manhattan, le cinéma de Woody Allen présente depuis une dizaine d'années des personnages habitant un monde de plus en plus luxueux, affichant une ostentation radicale, affectionnant bijoux, soupers gastronomiques et collections de voitures, habitant non plus des lofts de Soho et de Greenwich Village mais des manoirs et des villas dispersés de par le monde. Le milieu bourgeois est remplacé par l'aristocratie de la politique et des affaires d'Amérique – parfois adratrice d'une Europe d'antan, mondaine et élitiste, qu'elle a désormais supplantée dans la domination impériale – reflet supposé du trajet de vie d'un cinéaste habitué depuis 1975 à une rentabilité financière annuelle et substantielle. Son dernier film, au titre *frenchie* de *Café Society* et traduit en français par *La haute société*, apparaît comme une nouvelle expression de cette intrication du pouvoir du cinéma et du pouvoir tout court.

Dès 1979, l'ouverture du film *Manhattan* indique son parti pris dans la manière de voir et de représenter la division du monde en classes : plusieurs plans en noir et blanc de la ville de New York défilent gracieusement, accompagnés par la narration d'Isaac qui partage avec le spectateur son affection pour l'île. Au hasard des édifices de style néo-gothique, des gratte-ciel et des immeubles à armature de fonte apparaît un sans-abri, et la voix hors champ s'écrie : « Non, je ne veux pas voir ça, je ne veux pas être amer. » Le plan suivant rassure Isaac en montrant un Manhattan dépourvu de misère avant de faire place à la quête de plénitude sexuelle des protagonistes du film.

Faire abstraction de la souffrance d'autrui est un fondement du libéralisme tel que l'a notamment théorisé Herbert Spencer, qui voyait dans le sentiment de pitié et dans l'altruisme des obstacles à la construction d'une société forte et saine – idée qui semble faire figure de principe pour la majeure partie de l'œuvre d'Allen, les comédies apolitiques ayant été le véhicule idéal de cette vision. Exit la classe laborieuse, les mendiants et les invalides, cette masse anonyme laisse la totalité de l'espace narratif aux avocats, journalistes, artistes, intellectuels et commerçants, qui constituent tout l'univers social de ses films.

La figure de l'Afro-américain est tout autant éradiquée de son monde que celle du pauvre, au profit de la blancheur, qu'elle soit anglo-saxonne ou juive. Les noirs sont conformes aux stéréotypes qui confortent les représentations nord-américaines : une domestique ici et là ; Jennifer dans *Deconstructing Harry* (1997) pour passer un gag sur les trous noirs et choquer le public présent à la remise du doctorat honorifique d'Harry. Même l'image qu'il donne de son Bronx natal, où dix pour cent seulement de

la population est blanche, ne laisse pas de place aux Noirs. Cette exclusion ethnico-économique de l'image participe à la construction symbolique des territoires new-yorkais : un New York centré sur Manhattan et un Manhattan dépourvu d'Harlem – écho cinématographique à la politique de la ville de New York visant à éliminer la misère de son territoire en la repoussant plus loin.

Cette affection particulière pour la zone de Manhattan a connu une pause quand, au tournant des années 2000, ses films ne s'avéraient plus rentables dans le marché intérieur américain et qu'il a fallu compter sur les recettes internationales. Le cinéma d'Allen s'est alors tourné vers les principales villes d'Europe de l'Ouest : Barcelone, Paris, Rome et Londres – délocalisation qui coïncide avec la ruine continue des cinémas nationaux par la domination planétaire de l'industrie hollywoodienne. À l'instar des producteurs américains ayant stratégiquement misé sur une production prestigieuse sur cinq pour imposer leurs produits en groupe et éclipser ceux des autres pays dans leurs propres territoires, Allen a misé sur un ratio assez proche de films vite faits et de films appliqués lui assurant l'adhésion d'une clientèle mondiale, qui espère retrouver chaque année ce qui l'a séduite.

Doit-on voir dans *Blue Jasmine* (2013), récit de la déchéance d'une femme (Jasmine) mariée à l'un de ces aristocrates contemporains et de sa confrontation à la réalité de la petite classe moyenne du Bronx, un retournement dans le regard d'Allen ? Y sont effectivement dépeints les travers moraux de la haute société : sa cruauté, son arrogance et sa folie, juxtaposées à la vulgarité, à la colère et à la tendresse d'une classe moins nantie. À l'exception de l'adultère, tout éloigne l'aristocrate du territoire culturel du Bronx, constitué d'honnêtes gens aptes à construire un nid et à le maintenir – et

WOODY ALLEN

La haute société

États-Unis, 2016, 96 min.

encore, c'est la dame de la haute qui pousse sa sœur à coucher. L'idéal ne se mesure pas en fonction de la classe sociale ni le bonheur en fonction de la richesse, moralise tout d'un coup Allen. Il est toutefois significatif que la dernière image du film montre Jasmine dans une grande détresse, l'effet tragique du film dépendant de son parcours : s'il donne en partie raison aux fiers travailleurs du Bronx, il indique aussi que le chaos produit par le capitalisme, avec ses crises et son goût du risque ravageur, fait également des victimes parmi l'aristocratie qu'il nourrit.

Blue Jasmine figure parmi les films de Woody Allen dont le personnage principal n'est pas l'alter ego masculin du cinéaste, mais une femme. Plus souvent que les hommes, ses personnages féminins confondent réalité et imaginaire : Alice consomme la potion du docteur Yang pour se rendre invisible, Cecilia se laisse visiter par des personnages de films, Helena agit suivant les conseils d'une diseuse de bonne aventure, Annie se laisse gommer par Los Angeles, la jeune Tracy de *Manhattan* idéalise le monde des adultes. Dans *Blue Jasmine*, le personnage féminin crée une distance par rapport au cinéaste que nous connaissons bien, mais la puissance du film tient pourtant à sa crédibilité et au réalisme des scènes rappelant les films les plus autobiographiques d'Allen, *Annie Hall* (1977) et *Manhattan*. Et le trajet de Jasmine est, en certains points, similaire à celui d'Allen, qui a délaissé son Bronx natal pour côtoyer le monde plus séduisant de Manhattan.

Le regard désespéré que Jasmine porte sur l'existence de sa sœur rappelle celui, caustique, d'Allen sur le Bronx de son enfance dans *Radio Days* (1987) : une famille dysfonctionnelle, une mère qui chicane constamment son mari parce qu'il a « fini » chauffeur de taxi, des camarades de classe nuls, des tantes et des oncles à moitié débiles, tous filmés avec une nostalgie amusée mais dégradante. Le petit Woody Allen s'échappait de cette réalité en s'immergeant dans l'écoute de feuilletons radiophoniques, sketches burlesques enregistrés à Broadway anticipant le salut trouvé à l'âge adulte dans le cinéma.

Dans *La rose pourpre du Caire* (1985), Cecilia s'évade tout autant d'un foyer lamentable et de sa condition de serveuse de café pour se laisser rejoindre par la vie mondaine qui illumine l'écran dans le noir d'une salle de cinéma, comme pour ses yeux seuls. Cecilia croit prendre une décision saine et raisonnable en aimant l'acteur réel plutôt que son personnage fictif d'explorateur à la Indiana Jones. Mais celui-ci se révèle, sans surprise, un menteur doublé d'un égoïste, qu'elle voit disparaître pour Hollywood, et Cecilia doit retourner à sa vie fade et ses chimères. Bien que le jugement de Cecilia soit plus assuré que celui de Jasmine, elle termine tout aussi démunie, ayant même perdu son mari chômeur dans l'aventure. Le récit se situe dans le contexte de la crise économique des années 1930, si profitable à la boîte à illusions hollywoodienne, et Allen en appelait à la méfiance vis-à-vis de ce que le cinéma fait miroiter et des êtres, réels, qui le font.

Le titre de son dernier film, *La haute société*, programmé en ouverture du dernier Festival de Cannes, résonne merveilleusement avec les mondanités du milieu sur la Croisette. C'est encore le Bronx que Bobby, un jeune homme qui a la

vie devant lui, quitte pour atteindre Hollywood. Au contraire d'Alvy dans *Annie Hall*, l'aspect bonbon de la culture ouest-américaine ne le rebute pas. De producteurs en secrétaires, il atteint les palaces où la crème des studios hollywoodiens vit la *dolce vita* pour en découvrir la fadeur insoupçonnée, une clique dont les membres, par différentes manières de s'afficher ou de se rappeler les uns les autres qu'ils habitent le même penthouse que Greta Garbo, construisent leur importance et maintiennent leur adhésion au club. De secrétaires en actrices, Bobby aboutit finalement au Café Society, ultime cercle de personnes d'influence qui se retrouvent pour des soirées mondaines et qui n'est pas sans rappeler la zone des privilégiés de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), à laquelle aucun Arabe n'avait accès. L'ascension de Bobby tient à sa capacité à « réseauter », pour reprendre un néologisme à la

Dans une narration classique et tout en parallèle, les gens du Bronx, peints dans leur misère et leur manque de manières, servent de faire-valoir à cette grande bourgeoisie du divertissement.

mode, avec les représentants de l'élite du spectacle et de la finance. Dans une narration classique et tout en parallèle, les gens du Bronx, peints dans leur misère et leur manque de manières, servent de faire-valoir à cette grande bourgeoisie du divertissement.

La haute société insiste plus que n'importe lequel des autres films de Woody Allen sur les rapports de classe et de domination entre protagonistes juifs. Bobby fait appel aux services d'une prostituée, mais la renvoie quand il apprend que c'est une Juive qui s'est abaissée à faire ce travail. « Nous contrôlons tout », répond-il avec une ironie ambiguë à une actrice qui idolâtre les Juifs. Quant à son frère gangster, il n'est pas à la hauteur de ceux qui sont banquiers, avocats et journalistes. Cette suite d'échos identitaires évoque ainsi le mythe des juifs et du pouvoir, en un jeu troublant et finalement assez pervers avec les clichés antisémites.

Pour tout dire, *La haute société* ressemble au film dans le film de *La rose pourpre du Caire*, ainsi dépourvu de son deuxième degré de réalité, qui détachait de l'artifice avec génie. Le film lui-même, dont la direction artistique est la plus flamboyante depuis *Tout le monde dit I love you* (1996), donne dans l'extravagance et opte avec nostalgie pour des clichés délibérés dans la mise en scène d'amourettes, renvois multiples aux romances cinématographiques des années 1930 et 1940. Cette haute société, c'est le cinéma lui-même, une allégorie des industries culturelles et de leur empire, une question d'apparence. **L**