

---

## Woody Allen, un cinéaste en quête d'identité : *Stardust Memories* et *Crimes and Misdemeanours*<sup>1</sup>

Valérie AUDA-ANDRE  
et Gilles MENEGALDO  
Université de Poitiers

La stratégie quasi systématique d'emprunt au film de genre et/ou aux grands classiques du septième Art pose la question de l'identité et de l'authenticité de l'œuvre filmique de Woody Allen et nous invite à nous interroger sur l'originalité de sa contribution à l'évolution du cinéma. Woody Allen est-il un fabricant, un faiseur d'images ou un véritable auteur?

La facilité consisterait à se contenter de l'explication, teintée de condescendance, selon laquelle l'usage immodéré de la parodie et du pastiche serait un aveu d'impuissance créatrice. Il paraît plus pertinent d'inscrire cette démarche dans une perspective post-moderne qui se manifeste, entre autres, par la volonté de retravailler des thèmes et des modèles narratifs déjà codifiés. Chez certains cinéastes, tels David Lynch, cette approche est motivée par une volonté de subversion : l'exploitation des stéréotypes et des conventions de genre affirme prioritairement une différence qui se fonde en grande partie sur la provocation et l'excès.

Les relations qu'entretient Woody Allen avec ces mêmes sources et modèles sont plus ambiguës et plus complexes, comme nous tenterons de le démontrer au cours de cette analyse. L'évidente prise de distance inhérente au projet esthétique du cinéaste n'exclut pas une certaine empathie avec l'objet de la distanciation. Les formes d'expression qui témoignent d'une démarche projective vers un "autre" cinéma sont également constitutives d'une identité dont la spécificité se révèle dans un jeu de miroirs, un système d'échos et de correspondances.

---

<sup>1</sup> Cet article fait suite à "Formes de l'intertextualité dans trois films de Woody Allen", publié dans *CINEMA-CINEMA — CALIBAN 1995*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, UFR Pays Anglophones.

## Spectacle et spécularité

### Une représentation paradoxale du cinéaste

Les débuts de la carrière de Woody Allen furent consacrés aux pastiches; on se souvient de *Take the Money and Run*, *Bananas* ou bien encore *Sleeper (Woody et les Robots)*. La période qui s'ouvre avec *Stardust Memories* marque les débuts d'une stratégie renouvelée de l'emprunt, de la citation ou de la parodie, stratégie déjà plus subtile qui témoigne d'une réflexion sur le thème de la représentation cinématographique mais aussi et toujours, qui souligne la centralité du thème de l'identité problématique. La métaphore du caméléon dans *Zelig* peut s'appliquer à Woody Allen cinéaste. Le caractère composite, hétéroclite et "fourre-tout" de *Stardust Memories*, de *Zelig* et, dans une moindre mesure, de *Crimes and Misdemeanours*, témoigne d'une volonté de nier son identité, de la dissimuler. Citations authentiques, citations fausses, auto-parodie, parodie explicite, parodie implicite, pastiche, déstabilisation du spectateur par la variété des niveaux diégétiques, la démultiplication des personnages, le dédoublement cinéaste/acteur, les transgressions spatio-temporelles qui actualisent le passé, tous ces éléments visent à l'éclatement de l'identité du cinéaste et de l'acteur-caméléon.

Les parodies et les pastiches confèrent au "caméléon" une identité qu'il revendique parce qu'elle le dissimule, celle du voleur d'images et d'idées qui se cache derrière les grandes figures de l'histoire du cinéma, du cinéphile plus que du cinéaste. Un des personnages de *Stardust Memories* déclare au sujet d'un film qu'il a fait avec Bates (en réponse à une question concernant l'influence d'un autre film<sup>2</sup> où apparaît Vincent Price, acteur marquant du cinéma d'épouvante) : "We stole the idea outright!"

Si, dans ce film, l'identité revendiquée est bien celle du plagiaire, elle n'en reste pas moins problématique pour Bates/Allen puisque parodies et pastiches confèrent à son œuvre une tonalité comique qui ne le satisfait plus. Peut-on se contenter de cette définition? La référence intertextuelle ne sert-elle qu'à détourner l'attention de l'identité de Woody Allen? Ne sert-elle pas plutôt à le désigner comme un cinéaste dépourvu d'identité? Au-delà de l'éclatement, il semblerait cependant que tout un réseau de forces recentre au contraire les films sur le personnage de Woody Allen. Citations, parodies et pastiches, loin d'occulter l'identité de Allen, la mettraient alors en valeur.

A travers une concentration d'effets, Woody Allen apparaît comme le sujet et l'enjeu principal de ses films. Au-delà de ces stratégies d'emprunt, l'objet qu'il cherche à cerner c'est lui-même et son cinéma. Parmi les forces centripètes qui s'expriment, on remarque en premier lieu l'omniprésence à l'écran de Woody Allen-personnage : filmé souvent frontalement et en gros plan, il occupe l'espace diégétique dans la première séquence de *Stardust Memories*, parodie implicite

---

<sup>2</sup> *The House of Wax*, 1935.

de la première séquence de *8 1/2* où le visage de Mastroianni était, au contraire, soustrait au regard du spectateur.

Woody Allen-personnage occupe également l'écran de façon quantitative. Le nombre de plans qui lui sont consacrés est toujours supérieur à celui des autres personnages sinon égal. Dans *Crimes and Misdemeanours*, le relatif effacement de Woody Allen est compensé par la similitude des trajets effectués par Martin Landau et ceux parcourus par les personnages interprétés par Woody Allen dans d'autres films. L'incursion teintée de nostalgie dans le temps de l'enfance est une scène récurrente, et constitue un passage obligé pour le héros allénien.

Sa relation aux autres personnages est centripète (cf. la scène de *Stardust Memories* où, dans le hall de l'hôtel, le cinéaste est poursuivi par des fans qui l'assaillent de requêtes diverses), le cumul des fonctions acteur/réalisateur en fait un personnage incontournable, tout comme la démultiplication des images des personnages incarnés par Woody (Woody-enfant, Woody-cinéaste, Woody-acteur, Woody-showman, Woody-illusionniste...). Le jeu sur le hors-champ dans *Stardust Memories* accrédite l'idée que sa présence est inévitable. Même lorsqu'il n'apparaît pas à l'écran, l'attention du spectateur est attirée vers lui à l'extérieur même du cadre, soit parce qu'il intervient en voix-off, soit parce que le regard des autres personnages est orienté vers lui.

Ce cumul des fonctions et cette démultiplication des images indiquent au spectateur que Woody Allen-personnage n'est pas un protagoniste comme les autres mais un personnage à fonction créatrice, un artiste créateur. En effet, Woody Allen-réalisateur est également omniprésent : au niveau explicite, il incarne des personnages de cinéastes. A travers *Stardust Memories* et *Crimes and Misdemeanours*, le spectateur imagine un cinéaste à deux faces, d'une part un documentariste raté et fauché dont le seul titre de gloire est d'avoir gagné un prix à Bruxelles pour un film sur la leucémie, d'autre part un cinéaste adulé mais tout aussi incompris que le premier. Dans *Zelig*, de façon implicite, c'est à travers l'homme-phénomène que le cinéaste apparaît dans ses rapports ambivalents avec le public. Par ailleurs les trois films étudiés ont un caractère auto-réflexif et nous proposent un discours implicite et parfois même explicite sur le cinéma et la relation film/spectateur.

C'est d'abord l'institution cinématographique elle-même qui est présente sous ses différents aspects. Allen fait référence au processus de production et de distribution d'un film et met en évidence le rôle des différentes instances qui ont un droit de regard sur l'œuvre avant que celle-ci ne soit diffusée au public. *Stardust Memories* est le plus explicite à cet égard et montre les rapports conflictuels qui existent entre le cinéaste Sandy Bates, ses producteurs, le distributeur et les responsables du studio qui semblent curieusement éphémères. Le film évoque également les problèmes de censure et les recours légaux qui sont à la disposition du cinéaste quand il se refuse à modifier des scènes de son film. Woody Allen souligne ainsi les limites de la liberté du créateur qui doit tenir compte d'impératifs économiques et socioculturels autant qu'esthétiques. La première séquence (le

## Spectacle et specularité

visionnement des "rushes" ou plutôt d'un montage de travail) montre aussi l'importance des critiques, critiques avec lesquels Allen semble d'ailleurs régler quelques comptes.

Dans *Crimes and Misdemeanours*, la séquence de visionnement du documentaire sur Lester, la star du petit écran, montre le caractère conflictuel des rapports entre le cinéaste et le commanditaire qui détient de surcroît le pouvoir du producteur. D'autres allusions sont faites à la difficulté de trouver le financement pour un film quand celui-ci ne correspond pas au goût dominant du public. L'image globale est celle d'un parcours du combattant que le cinéaste doit effectuer pour parvenir à ses fins. Sandy Bates est en proie au harcèlement continu des gens de studio. Par contre, le cinéaste de *Crimes and Misdemeanours* est plutôt victime de l'indifférence du milieu professionnel à son égard et son parcours s'apparente à la quête interminable de Sisyphe.

Woody Allen cependant ne se contente pas de stigmatiser ceux qui ont le pouvoir de décision dans la machine hollywoodienne. Il met aussi en évidence le processus de filmage et en montre les attributs et les accessoires. Dans *Crimes and Misdemeanours* aussi bien que dans *Stardust Memories* et *Zelig* les instruments de fabrication sont exhibés de façon parfois ostentatoire : ainsi les caméras mais également les magnétophones, les projecteurs comme dans ce travelling arrière qui, dans *Stardust Memories*, dévoile un projecteur jusque là hors-champ, ou encore les micros et le clap qui nous rappellent que la scène que l'on croyait réelle n'est en fait que simulacre mis en oeuvre pour les besoins d'un film, mais lequel ?

On assiste en effet à des séances de tournage, des interviews filmées ou encore à des scènes volées à l'intimité d'un personnage : ainsi les images tournées par Woody Allen à l'insu de son commanditaire Lester provoquent la fureur de celui-ci et l'exercice de son droit de censure. On remarque enfin, à plusieurs reprises dans *Stardust Memories*, la présence d'éléments de décor de cinéma qui d'ailleurs, nous l'avons vu, se confondent avec le topos réel de la diégèse et entretiennent la confusion. La séquence la plus caractéristique à cet égard est celle où l'on voit au premier plan Bates/acteur affublé d'une défroque de curé à l'italienne (autre hommage à Fellini) et, sur un fond assez hétéroclite, les évolutions insolites d'un "ballet" de religieuses.

Enfin, tous ces films mettent en relief le processus de visionnement en salle et exhibent la relation entre spectateur regardant et objet filmique regardé. De manière explicite, *Stardust Memories*, autant que *Crimes and Misdemeanours*, multiplie les séquences qui alternent images d'un film projeté et spectateurs. Dans *Crimes and Misdemeanours*, Clifford et sa nièce consomment avec gourmandise des images et des sons en même temps que du pop corn. Clifford et Mia Farrow jouissent des images (invisibles pour nous spectateurs) de *Singing in the Rain*, associant là encore pulsion scopique et activité masticatoire. Dans *Stardust Memories*, cette condition de visionnement est évoquée à plusieurs reprises, puisque le cadre même de la diégèse est un festival en bord de mer où l'on

projette les premiers films comiques de Bates. La fascination quasi hypnotique que provoque le défilement de l'image et son scintillement est suggérée dans plusieurs plans : celui des spectateurs dans l'ombre, face à l'écran, avec la représentation concrète de la source lumineuse (le faisceau issu du projecteur) et ceux des réactions du public pendant et après la projection.

De manière plus implicite et plus subtile, le processus de visionnement est signifié dans la séquence de l'arrestation du chauffeur de Bates par un effet de sur-cadrage. Le pare-brise avant de la voiture délimite un écran sur lequel on voit évoluer, presque à l'insu du couple dans un premier temps, les personnages d'une intrigue policière qui, *a priori*, semble détachée de la diégèse principale comme si elle appartenait à un autre film. Ici le caractère auto-réflexif fonctionne également mais selon un mode inversé : nous voyons un film de "l'autre côté", pour ainsi dire, du film dans lequel évolue Bates.

Ces différentes représentations du cinéma nous renvoient une image assez ambivalente. Le cinéaste sait évoquer le caractère jubilatoire inhérent à la prise de vues, la relation quasi amoureuse et sensuelle qui s'instaure entre la caméra et le sujet filmé, la réceptivité chaleureuse des spectateurs unis dans le même rapport émotionnel au film. Cependant, et contrairement à un film comme *The Purple Rose of Cairo* où le caractère fascinateur et euphorisant du cinéma est mis en relief — en particulier dans la séquence finale — ce qui prédomine en général, c'est une image plutôt négative du rapport à l'institution et au public.

Alors que *Crimes and Misdemeanours* nous donne l'image d'un cinéaste raté qui ne trouve pas de public sinon celui, limité et éphémère, des festivals spécialisés, dans *Stardust Memories*, Sandy Bates est un cinéaste à succès qui se sent prisonnier de son image. Il est en outre persécuté par des fans enthousiastes mais envahissants, des critiques pédants ou bornés, des intellectuels agressifs de tous bords, féministes militantes, thésards en mal de sujet, sans parler des multiples quémandeurs qui l'assaillent, cherchant à exploiter sa notoriété. Le film souligne par ailleurs le paradoxe d'un créateur qui semble avoir plus de succès grâce à la fertilité de ses inventions et de sa prolixité verbales que par ses images. Sandy Bates, par ses talents de "showman", son sens du gag et de la répartie qui fait mouche, évoque aussi le Woody Allen des débuts, celui qui gagnait sa vie en rédigeant des "one-liners" qu'il interprétait lui-même sur la scène. On a pu reprocher à Allen (à tort sans doute) d'être un manipulateur du langage verbal plutôt qu'un créateur d'images et un authentique cinéaste. Peut-être peut-on percevoir derrière cette projection fictionnelle de Allen cinéaste une certaine amertume et, parallèlement, une certaine nostalgie du comédien sur scène en phase avec son public.

Doit-on en rester à cette représentation paradoxale du cinéaste et admettre que Woody Allen ne fait, après tout, que régler ses comptes, par double fictionnel interposé, avec l'institution du cinéma et le public? On perdrait alors sans doute de vue l'aspect que nous avons évoqué dans l'introduction, à savoir l'ancrage du réalisateur dans une certaine modernité.

## Spectacle et specularité

L'identité du cinéaste serait alors à trouver dans un Woody Allen héritier de grandes traditions culturelles et cinématographiques et qui fait de cet héritage le sujet de sa propre production. Encore convient-il de définir cette modernité et peut-être serait-il plus pertinent de parler de post-modernité, ainsi qu'il a été suggéré au début de cet article. En effet plusieurs des démarches ou des stratégies que nous avons analysées participent de ce mouvement esthétique qui a connu un développement considérable dans l'Amérique des années soixante/soixante-dix et continue d'exercer une grande influence sur la littérature et l'art contemporain.

### Woody Allen cinéaste post-moderniste?

Le post-modernisme naît, en partie, d'un refus<sup>3</sup>, d'une réaction contre la "modernité" représentée en littérature par Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner et Franz Kafka entre autres. Pour les modernes, l'art aurait valeur de métaphore, signifiant la possibilité qui reste à l'homme de transformer l'absurde et le chaotique et de restaurer un ordre, une harmonie et un sens, fussent-ils momentanés et illusoire. Les post-modernes constatent que la thèse selon laquelle l'art serait un facteur de cohésion visant à préserver l'idée de permanence et de plénitude ne se justifie plus dans un monde dont l'évolution rapide menace l'humanité de destruction. Ils rejettent cette fonction idéaliste (voire parfois militante) de la littérature et de l'art. S'ils se préoccupent de recherches formelles, ce n'est plus en vue de donner une représentation plus authentique, plus "profonde" et pleine de la réalité, mais bien de démonter l'illusion référentielle. Les notions d'espace et de temps sont subverties, le personnage lui-même est déconstruit, la forme dominante est la structure éclatée, l'unité textuelle de base est le fragment (cf. les expériences de William Burroughs et sa technique du "cut-up").

De même, l'intégration de symboles, de mythes, d'archétypes visant à une conception totalisante du monde, ne semble plus prioritaire. L'insertion et la récupération d'éléments mythiques viennent au contraire renforcer le caractère hétérogène et incohérent d'un monde privé de principes structurants. La littérature devient ostensiblement auto-réflexive, métafictionnelle autant que fictionnalisante. Le narrateur-scripteur s'affiche parfois explicitement dans son texte pour nous entretenir des stratégies narratives ou commenter le développement de l'intrigue (cf. John Barth, Kurt Vonnegut et, plus récemment, Paul Auster dans *The New York Trilogy* et *Leviathan*).

Cependant, si les post-modernes rejettent en partie l'héritage culturel des modernes, notamment celui des années

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur cette notion, on peut lire, en particulier, l'article d'André Le Vot, "Disjunctive and Conjunctive Modes in Contemporary American Fiction", *Trema*, n° 1, Paris, 1976. On peut également consulter l'ouvrage plus récent de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1988.

vingt/trente, ils ne se coupent pas totalement du passé. Au contraire, certains d'entre eux reprennent les textes classiques, pastichant et retravaillant des formes anciennes telles que le récit épique ou picaresque, la fable, etc. C'est le cas de John Barth dans *The Sot-Weed Factor*, de Thomas Pynchon (cf. sa relecture du mythe d'Œdipe dans *The Crying Of Lot 49*) et d'autres, au point qu'on a pu définir le post-modernisme comme art de l'imitation.

Après ce détour par la littérature, on peut se demander s'il est pertinent de parler de cinéma post-moderne. Il conviendrait alors de définir ce qui différencie modernité et post-modernité. La modernité cinématographique est difficile à situer *a priori*. Doit-on considérer qu'elle s'élabore à partir des années vingt et s'achève, comme en littérature, au moment de la deuxième guerre mondiale? Il conviendrait peut-être plutôt de mettre en évidence un décalage entre l'avènement de la modernité dans la littérature et son apparition dans le Septième Art. On pourrait alors considérer comme point de départ d'une certaine modernité l'immédiat après-guerre, période qui, pour la littérature, constitue l'aboutissement d'un mouvement visant à susciter des formes d'expression sinon des thématiques nouvelles. En ce sens, la modernité au cinéma serait représentée par plusieurs générations d'auteurs entre 1945 et 1970.<sup>4</sup> *Citizen Kane* d'Orson Welles (1940) pourrait en être le film emblématique par son caractère expérimental, son travail sur les codes de représentation, sa virtuosité narrative et ses choix de montage. Tout ceci se construit en réaction contre un système hollywoodien ayant tendance à se figer dans les stéréotypes et les conventions de genre. Dans un autre registre, la vague du néo-réalisme en Italie s'inscrirait dans une perspective moderne par un projet esthétique et idéologique visant à une intégration des phénomènes socio-historiques dans le cadre d'une représentation quasi documentaire de la réalité. Il s'agit, là encore, d'affirmer un style contre les tendances du cinéma italien de l'époque.

Chacun à leur manière, de grands cinéastes comme Fellini, Antonioni, Pasolini, Bergman, Tati, Bresson, Godard, participent de la modernité dans leur ambition de créer un univers cohérent et totalisant, ce qui n'exclut pas une volonté permanente d'innover dans le domaine formel. En France, le cinéma des années soixante, autour de la Nouvelle Vague, s'inspire directement des stratégies provocatrices définies par les théoriciens du Nouveau Roman, en particulier Alain Robbe-Grillet et Marguerite Duras, eux-mêmes cinéastes. Pour ces auteurs, la recherche dans le domaine des représentations iconiques se nourrit d'expérimentations équivalentes dans le domaine littéraire et musical. Les films d'Alain Resnais sont, à l'évidence, un bon exemple de la collaboration intime qui s'effectue entre plusieurs champs esthétiques.

La période 45-70 est particulièrement féconde pour l'art

---

<sup>4</sup> C'est la thèse défendue par Philippe Dubois dans le cadre de son article : "Passage : le ventre et l'écran", consacré à Jean-Luc Godard dans *La Revue Belge du Cinéma*, n° 22/23.

## Spectacle et spécularité

cinématographique et aboutit à la production d'un très grand nombre de chef-d'oeuvres. Un tournant décisif semble se produire dans les années soixante-dix, à un moment où ces cinéastes d'abord marginalisés, sinon ostracisés, sont (presque) tous consacrés par la critique et le public. L'idée ne viendrait plus à personne en 1970 de contester l'apport fondamental, sinon le génie, d'un Fellini ou d'un Bergman. C'est peut-être pourquoi se pose pour la génération de cinéastes qui émerge alors, aussi bien en Europe que sur le continent américain, la question de l'héritage, de la filiation et, en même temps, de la recherche de thèmes inédits, de moyens d'expression originaux. Comme le dit Philippe Dubois, le problème pour ces réalisateurs qu'il qualifie aussi de "maniéristes", est de venir "après"<sup>5</sup> Fellini, Bergman, Welles etc. qui semblent avoir exploré toutes les voies possibles. Que reste-t-il encore à montrer et comment le filmer?

La post-modernité, si ce concept a quelque validité en matière de cinéma, est peut-être issue de cette contradiction, de cette tension entre deux "positions" : l'admiration et le respect dus à des grands maîtres *a priori* inégalables et la volonté de faire des films, et si possible un cinéma différent.

Dans quelle mesure Woody Allen s'inscrirait-il alors dans ce mouvement? Les différentes formes de cinéma dynarratif<sup>6</sup> qui se développent en Europe dans les années soixante-dix/quatre-vingt semblent refléter une approche comparable à celle des post-modernes dans la mesure où elles visent à mettre en question le statut privilégié du spectateur et à le déstabiliser, où elles reposent sur une certaine déconstruction du cadre spatio-temporel, une mise en cause de la notion même d'intrigue et une conception éclatée et problématique du personnage. Certains films de Godard et de Resnais en France, Fellini et Antonioni en Italie, Bunuel<sup>7</sup> et Saura en Espagne, Bergman etc., témoignent de cette orientation et ouvrent la voie à de nouvelles approches qui impliquent aussi une redéfinition du statut du spectateur.

Le cinéma américain des années soixante-dix/quatre-vingt subit l'influence de ce type de cinéma, notamment celle de certains réalisateurs et films phares : citons Antonioni avec *Blow Up* et *Le Désert Rouge*, Fellini avec *8 1/2*, la Nouvelle Vague et Godard en particulier (*Le Mépris*); tous ces cinéastes-réalistes-auteurs suscitent de nombreuses controverses dans la presse classique et "underground" et également dans les écoles de cinéma. Cet intérêt donne naissance à un courant qui s'apparente au post-modernisme tel que nous l'avons défini et qui notamment s'interroge sur le rôle du cinéma hollywoodien, la relation film-spectateur, les codes du cinéma dominant, souvent dans une perspective critique qui vise à démythifier

<sup>5</sup> Dubois, 152.

<sup>6</sup> Voir Francis Vanoye, *Récit Écrit, Récit Filmique*, Paris : Nathan, 1989.

<sup>7</sup> Tous ces cinéastes, Bunuel et Godard en particulier, sont à la charnière des deux mouvements comme en témoigne l'évolution de leur univers esthétique. Ils se différencient cependant très clairement de réalisateurs tels que Lynch ou Greenaway qui privilégient une esthétique de l'excès.

Hollywood. Ceci s'accompagne bien sûr d'une réflexion sur les modes mêmes de la représentation, laquelle implique le plus souvent un spectateur qui voit se briser les trois illusions qui fondaient son statut et sa réception : l'illusion référentielle, l'illusion de transparence et l'illusion de continuité.<sup>8</sup> Cette approche est illustrée de manière ponctuelle, notamment au niveau de l'emploi des citations, par Robert Aldrich (*Whatever Happened to Baby Jane*), Peter Bogdanovitch, Mel Brooks (*Young Frankenstein*) et de manière plus dérangeante par des réalisateurs tels que Altman (*The Long Good-Bye*), Bob Rafelson (*Head*) et Denis Hopper (*The Last Movie*, 1971)<sup>9</sup>. Ce courant se développe parallèlement au cinéma commercial pendant les années quatre-vingt et finit même par être intégré dans le scénario de grandes productions hollywoodiennes comme le récent *Last Action Hero*. Il devient ainsi de plus en plus difficile parfois de différencier le cinéma d'art du cinéma "grand public". Certains cinéastes contemporains comme Abel Ferrara ou plus encore Quentin Tarentino, dans *Pulp Fiction* notamment, ont tendance à jouer sur les deux tableaux, et on peut s'interroger sur le degré d'authenticité de leur univers.

A la différence de ces cinéastes, Woody Allen se situe dans un entre-deux esthétique bien qu'il ait commencé sa carrière en pleine période post-moderne. Son œuvre s'inscrit bien sûr dans cette mouvance mais elle est aussi sous-tendue par une vision du monde plus proche des modernes qui s'exprime, sous forme de symptôme, dans le choix de ses figures tutélaires.

Outre les stratégies de déconstruction analysées plus haut, ses films relèvent de la post-modernité en raison de l'intérêt qu'ils manifestent pour la fabulation telle qu'elle s'incarne dans des genres spécifiques appartenant à la "sub-culture" comme le cinéma policier ou le cinéma de science-fiction ou bien encore le cinéma fantastique. Ces genres qui ont donné lieu à certains des plus grands succès du cinéma hollywoodien (par exemple le film noir des années trente/quarante, la comédie musicale, le fantastique de l'époque de Val Lewton, producteur des films de Tourneur entre autres, les films de science-fiction des années cinquante) se prêtent par leur caractère très codifié à la parodie et au pastiche, mais ils permettent aussi une interrogation sur l'impact des signaux culturels qu'ils véhiculent et le travail qui s'effectue, consciemment ou non, sur l'imaginaire du spectateur.

### Identité éclatée

Ainsi, les choix thématiques, esthétiques et formels qui posent la problématique de l'identité de Woody Allen cinéaste et tendent à la définir, dans un premier temps, comme identité éclatée, peuvent aussi orienter le spectateur ou l'analyste dans

---

<sup>8</sup> Vanoye, 199.

<sup>9</sup> Voir à ce propos l'article d'Anne-Marie Bidaud : "Hollywood mis en question dans les films des années soixante et soixante-dix : fiction, citation et métacinéma", *Revue Française d'Études Américaines*, n° 19, février 1984, 117-131.

## Spectacle et spécularité

une autre direction impliquant de replacer l'œuvre du cinéaste dans un contexte culturel spécifique. Il ne faudrait cependant pas valoriser outre mesure la filiation entre le cinéma d'Allen et le post-modernisme, d'autant que dans certains des films étudiés, d'autres préoccupations apparaissent. Ce qui différencie Woody Allen des post-modernes, dans *Crimes and Misdemeanours* notamment, c'est une meilleure intégration des inter-textes filmiques et des jeux formalistes dans une narration plus homogène, esquisse peut-être d'un retour vers une certaine forme de classicisme.<sup>10</sup> La diégèse est en effet simplifiée, avec une double trame narrative dont les deux intrigues convergent à la fin du film.

Ce qui vient s'ajouter dans *Crimes and Misdemeanours*, c'est l'apparition d'un certain idéalisme à résonances morales. Même si le discours n'est pas moralisateur, comme en témoigne la fin du film (le criminel n'est pas puni), la préoccupation morale est bel et bien présente dans ce film par la thématique de la culpabilité et du remords. La présence de personnages tels que le rabbin dont les yeux se ferment sur un monde devenu amoral, et du père, Juif religieux, pour qui Dieu voit tout, témoignent du caractère quasi métaphysique de la réflexion. Au-delà même de la problématique de la culpabilité, qui apparaît entre autres sous la forme de la métaphore de l'œil et du regard<sup>11</sup>, la réflexion n'est pas limitée au meurtre et fonctionne comme une métonymie et une métaphore d'un crime à dimension historique et à valeur universelle. Ceci est bien illustré dans la séquence du retour dans la maison du père où s'affrontent deux discours antithétiques, l'un niant, l'autre affirmant l'existence et la nécessité d'une morale. Ces préoccupations étaient déjà présentes de manière ponctuelle dans *Stardust Memories* avec notamment, sur le mur de l'appartement de Sandy Bates, l'image traumatisante du prisonnier vietnamien, un revolver sur la tempe. Cette photographie, parue dans tous les journaux de l'époque, est un rappel de la responsabilité morale des chasseurs/vendeurs d'images auxquels s'associe le cinéaste.

Par ailleurs, alors que les post-modernes visent en général à détruire le caractère mimétique de la représentation et à limiter les effets de réel, l'attitude de Woody Allen est plus nuancée. Si, comme nous l'avons vu, le jeu sur les niveaux de réalité, l'absence "d'indicateurs de mondes", contribuent à déstabiliser le spectateur, Woody Allen isole aussi dans sa diégèse des moments privilégiés qui ont manifestement un autre statut et un autre impact sur le spectateur. Ces fragments de réel, ces instants de "temps pur", suggèrent plutôt une modernité qui évoque l'univers de Virginia Woolf et ses "moments of being". Ceux-ci concernent en priorité trois séquences qui, pour être

<sup>10</sup> Le classicisme est également présent dans des films tels que *Another Woman* et *Interiors*.

<sup>11</sup> Rappelons que Jude, le personnage principal, est ophtalmologue, et que, dans la séquence du meurtre de la maîtresse trop possessive de celui-ci, la caméra s'attarde sur l'œil grand ouvert de la victime. Enfin, le rabbin, frère du meurtrier par procuration et qui représente la conscience morale, est progressivement atteint de cécité.

intra-diégétiques, appartiennent à un temps totalement imprécis et indéterminé, ce qui leur confère une certaine qualité d'intemporalité. Selon des modalités différentes, elles mettent en scène Dorrie/Charlotte Rampling, et nous font pénétrer dans l'intimité d'un couple. Elles interrompent le déroulement de la diégèse principale et instituent des ruptures de rythme qui transportent le spectateur dans un autre niveau de réalité : leur intimisme rend palpable la présence même de Charlotte/Dorrie. Il semblerait que la narration ait voulu nous présenter à l'écran les fragments d'une réalité qu'elle suggère en jouant de différents procédés : éclairage, timbre chaleureux de la voix, regards, caractère confidentiel du dialogue, tout ceci constituant une alchimie subtile et difficile à cerner, d'autant que le cinéaste joue plus ou moins explicitement sur plusieurs registres impliquant tour à tour distanciation et identification du spectateur.

L'impression qui domine lorsque l'on regarde ces scènes, la première apparition de Dorrie dans l'appartement par exemple, est celle d'une perception quasi immédiate du "réel". C'est comme si la structure volontairement éclatée de l'ensemble du film laissait entrevoir, de manière fugace, une représentation plus unifiée, plus harmonieuse, image d'une plénitude essentielle, ou peut-être d'une "essence des choses" qui se dissout comme la vague chère à Virginia Woolf, l'instant suivant. Peut-être alors, le spectateur oublie-t-il pour un temps de faire la distinction entre le réel et sa représentation, la diégèse et le film à faire, la vie fictionnelle et la vie réelle du réalisateur (cf. Ingmar Bergman, *Après la Répétition*)<sup>12</sup> pour se laisser entraîner dans une intimité joyeuse ou douloureuse, dont il devient témoin et complice même si l'illusion est dénoncée par avance ou après coup<sup>13</sup>.

La complexité qui apparaît dans ces trois films démontre que l'étiquette en général parfois trop facilement accolée au nom de Woody Allen, celle de réalisateur léger et superficiel (cf. le commentaire dédaigneux dans *Stardust Memories* : "his insights are shallow"), s'avère limitative et trompeuse. L'étude à laquelle nous nous sommes livrés se proposait de participer à la réévaluation de l'œuvre de Woody Allen. Une analyse de détail fait apparaître des aspects insoupçonnés dans certaines séquences qui, de prime abord, peuvent sembler "transparentes" et anodines. Le réseau de fausses pistes, de citations masquées, témoigne de la subtilité, mais aussi de la duplicité d'un réalisateur qui a un sens manifeste du ludique et de la manipulation.

<sup>12</sup> Par ailleurs Ingmar Bergman, dans son livre, *Laterna Magica*, revendique le caractère indissociable de la vie et de l'art.

<sup>13</sup> Dans la première de ces trois séquences, deux systèmes de représentations coexistent, ce qui rend la scène particulièrement ambiguë. D'une part la mise en scène valorise l'intimité d'une relation amoureuse à laquelle le spectateur participe en tant que voyeur, à l'insu du couple présent à l'écran, d'autre part, vers la fin de la séquence, ces mêmes personnages apparaissent clairement mis en scène et en représentation, ce qui oriente le spectateur attentif vers une lecture plus distanciée et moins émotionnelle de la scène.

---

## Spectacle et spécularité

On trouve, au terme de cette étude, une identité ambivalente reposant sur un jeu intertextuel à multiples facettes auquel vient s'ajouter parfois une réflexion mi-sérieuse, mi-amusée sur les succès et les impasses de la psychanalyse. Par ailleurs, le mouvement de balancier entre deux courants esthétiques du vingtième siècle justifie à lui seul une étude qu'il conviendrait d'approfondir et d'étendre à l'ensemble de la filmographie de Woody Allen. Ceci nous permettrait de confirmer et d'affiner nos hypothèses et de mieux appréhender une œuvre complexe, dont l'analyse est rendue problématique en raison des tensions et des contradictions qui l'alimentent et parfois même la structurent.