

Woody Allen, le bricoleur

François Bilodeau

Volume 28, numéro 2 (164), avril 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31035ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, F. (1986). Woody Allen, le bricoleur. *Liberté*, 28(2), 120–124.

FRANÇOIS BILODEAU

WOODY ALLEN, LE BRICOLEUR

*Géo, n° 80,
octobre 1985.

L'illusion ne se mange pas, mais elle nourrit.
Gabriel Garcia Marquez*

Dans un documentaire télévisé sur Charlie Chaplin, on expliquait comment celui-ci avait tourné une très courte scène au cours de laquelle la hache d'un bourreau en mal d'exercice tombait juste devant le pied de Charlot qui, insouciant, poursuivant sa promenade comme si de rien n'était. Le spectateur incrédule soupçonne l'emploi d'une hache inoffensive. Nullement. Le procédé était encore plus malin. Les acteurs avaient joué la scène à reculons: le promeneur passait un pied par-dessus la hache déjà plantée au sol, passait l'autre pied en prenant soin de le déposer tout près de la portion métallique, et le bourreau soulevait l'arme tranchante. En inversant le mouvement d'enregistrement, on pouvait alors donner l'illusion d'une progression; et le spectateur voyait vraiment une hache frôler dangereusement le pied de Chaplin.

Evidemment, un film ne s'élabore pas seulement à partir de ce genre de manipulations techniques mais, pour parvenir à la progression harmonieuse des faits et gestes sur l'écran, le cinéma, plus que le théâtre, doit multiplier les artifices. Il arrive encore qu'à cause de la facticité à laquelle il est astreint, le cinéma suscite des critiques rousseauistes: à propos de tel film, on parlera de guignol, de fétichisme pernicieux et de superficialité. Pourtant, ce commerce perma-

nent et nécessaire avec l'accessoire peut justement servir l'esprit ingénieux pour construire des forces expressives et singulières. Woody Allen en fait la démonstration dans deux de ses plus récents films: *Zelig* et *The Purple Rose of Cairo*.

Entre ces deux titres, au cours du montage interminable de *Zelig*, Allen a réalisé *Broadway Danny Rose*, un film moins remarqué et moins remarquable. Ce portrait d'un milieu d'artistes de variétés plus ou moins ratés soulignait néanmoins le lien de l'écrivain-cinéaste avec le music-hall, où, à l'instar de Chaplin, il a commencé sa carrière. A propos, la critique a largement fait état des références cinématographiques européennes de Woody Allen (Bergman et Fellini, notamment). Mais, comparés aux citations et procédés empruntés à la tradition burlesque américaine où, au cinéma, se retrouvent les noms de Chaplin, Keaton, Groucho Marx et autres, ces rappels européens et contemporains apparaissent plutôt circonstanciels. A bien y penser, si l'on se mettait sérieusement à retracer «l'intertexte» de Woody Allen, on n'en finirait plus tant il se plaît à composer ses ouvrages à partir d'une foule d'objets disparates, extraits d'un substrat culturel rappelant davantage le bric-à-brac que le musée. Quoi qu'il en soit, Allen a acquis une notoriété en affinant ses techniques de repiquage. *Zelig* et *The Purple Rose of Cairo* témoignent de ce travail et de ce savoir-faire: en bricolant sur des images et des genres surannés, Allen a composé ici des variations particulièrement savoureuses et efficaces.

Sous la forme d'un film d'actualités tel que les salles de cinéma en projetaient à une certaine époque, *Zelig* apparaît comme le film le plus ambitieux de son auteur. Il s'agit d'une pseudo-enquête sur un simple citoyen américain qui, à la fin des années 1920, aurait accaparé l'attention du public par sa faculté de modeler son apparence sur celle de ses interlocuteurs. Pour faire évoluer ce personnage fictif, non pas uniquement dans des décors d'époque mais dans l'univers pictural des actualités, il a fallu, on le sait, se livrer à

une falsification délibérée et systématique. Peu de cinéastes, si ce n'est Orson Welles, se sont ainsi permis de jouer au faussaire sans scrupules. D'ailleurs, cette référence n'est pas fortuite: à cause de ce passage par le film d'actualités et l'enquête journalistique, *Zelig* fait songer à un *Citizen Kane* clownesque. Au regard autoritaire et déterminé de Kane répond celui, béat et naïf, de Zelig, au cœur d'une même danse irrépressible et absurde. Enchâssés tous deux dans une quête journalistique infinie, ils deviennent des miroirs muets sur lesquels se réfléchit l'inanité. Malgré l'intérêt de son entourage et du public, Zelig, par exemple, demeure un inconnu dont on ne saisit que l'apparence dans une série interminable de discours préfabriqués et de produits de consommation comme un film sentimental, une chanson et une danse.

Cependant, si Welles amplifie l'espace en utilisant la profondeur de champ et en multipliant les mouvements de caméra, Allen crée une réduction caricaturale par la compression de l'espace et la succession rapide de clichés photographiques. Ainsi, les personnages, dont plusieurs sont empruntés à l'histoire réelle, sont déréalisés, leurs mouvements se limitant à des gestes brefs et saccadés sur une surface plate et étroite. Réduite aux dimensions de la caricature, l'histoire n'est plus alors qu'une farce burlesque où les acteurs s'échangent sans arrêt les mêmes formules et les mêmes tics. Au journal de Kane, il manquait un caricaturiste; il fallait Woody Allen pour suppléer à cette carence.

Avec *The Purple Rose of Cairo*, Allen renoue avec le succès populaire. Romance triste à laquelle est greffé, en son centre, un long épisode burlesque, ce film, en effet, a tout pour séduire. L'interprétation de Mia Farrow, notamment, toute empreint d'une gracieuse naïveté, ravit et déconcerte.

Dans les années de crise, Cécilia, une serveuse de restaurant mal mariée et malheureuse, fréquente assidûment la salle de cinéma pour oublier sa triste condition; elle se délecte des films désuets et sentimen-

taux alors à la mode. Un autre film sorti sur nos écrans en 1985, *The Kiss of the Spider Woman*, adopté s'un roman de l'Argentin Manuel Puig, développait une situation analogue: un personnage confiné à un univers sordide (ici la prison) utilise le relais des feuilletons cinématographiques populaires pour tromper l'attente. Cependant, à cause de l'écart temporel et spatial ménagé dans ce film entre le personnage et ces feuilletons, l'interaction entre les évocations cinématographiques et l'intrigue principale n'atteint pas la dimension que lui confère Woody Allen. Non seulement ce dernier montre des séquences d'un film second (un long métrage rococo des années 1930), mais il fait intervenir un personnage de ce film sur la scène du drame initial. Ce personnage doublement fictif transporte son exotisme et son irréalité dans l'intrigue dramatique, et cette intrusion provoque une suite de réactions qui, par leur caractère burlesque et fantaisiste, relèguent à l'arrière-scène le drame et le film rococo qu'il inclut. Or ce raccord insensé et magique, parce qu'il ouvre sur tous les possibles, finalement se brise, de sorte que le burlesque et la fantaisie se résorbent; et le film de se résoudre dans un pathétique vraiment mélodramatique.

On se surprend à s'émouvoir si facilement lorsque l'héroïne revient piteusement à la salle de cinéma sécher ses larmes devant les prestations de Fred Astaire dans *Top Hat*. Mais depuis le début, le film instaure les attentes du conte merveilleux au cœur même d'un décor réaliste. Cécilia fait songer à Cendrillon aux prises avec sa condition misérable; son mari est un fainéant grossier et antipathique, son patron, un sans-cœur; le personnage du film rococo joue au prince charmant et l'acteur qui a créé ce personnage le remplacera dans ce rôle que Cécilia s'en formalise; les producteurs hollywoodiens personnifient les représentants de l'ordre, et ainsi de suite. En mettant brutalement un terme à la transgression de la loi, de l'ordre sensé des choses, le récit frustre l'héroïne et le spectateur engagés dans le processus du conte de fée. Mais, au-delà de cette frustration parta-

gée, le film exerce sa fonction ludique en libérant des illusions, et c'est ce que suggère la séquence finale où, par le biais de l'écran, le visage de Cécilia retrouve son éclat disparu.

En fait, l'esthétique de *The Purple Rose of Cairo* s'inspire autant du «cartoon» que du film réaliste. Dans le dessin animé, les êtres accèdent de facto à la légèreté et à l'incorporalité. Avec son accoutrement dépourvu de toute pertinence dans le film où il fait irruption, l'explorateur fantoche renvoie à cet autre régime. Inconsistant, sans épaisseur, il n'est qu'une forme amusante et immédiatement reconnaissable circulant librement entre les décors tout aussi inconsistants et sans épaisseur. Etre de la surface, il tire vers lui tous les personnages du film qui apparaissent alors comme des formes plastiques sans profondeur.

Drame réaliste lorgnant sur le conte merveilleux, film d'acteurs modelé sur les traits du dessin animé, *The Purple Rose of Cairo* aurait pu tourner à l'insignifiance. Or le spectateur baigne dans l'enchantement car le bricoleur est très habile et très malin.