

La lanterne du veilleur de nuit

François Bilodeau

Volume 29, numéro 4 (172), août 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31169ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, F. (1987). La lanterne du veilleur de nuit. *Liberté*, 29(4), 95–101.

FRANÇOIS BILODEAU

La lanterne du veilleur de nuit

Jamais nous ne voulons être ailleurs que chez nous.

ERNST BLOCH

Radio Days de Woody Allen se présente comme une suite d'anecdotes légères et savoureuses sur le New York du début des années quarante, alors que la radio ponctuait la vie quotidienne de ses habitants. Par l'entremise d'un narrateur en voix off (Allen lui-même) et de Joe, un gamin de Rockaway (alter ego du narrateur), se déploie devant nos yeux tout un passé dont les acteurs, auditeurs de modeste condition et vedettes bien nanties, réussissent, malgré les évidentes différences de classe, à communier ensemble par la seule magie des ondes. Alerté et divertissant, *Radio Days* n'en contient pas moins une séquence passablement dramatique qui rejaillit sur l'ensemble et donne à ce tableau de famille une teinte quelque peu sombre. Au moment où Joe reçoit une sévère correction de la part de son père, on entend un commentateur radiophonique interrompre l'émission en cours et annoncer que, dans une petite localité de Pennsylvanie, les services de secours tentent, par tous les moyens, de sortir une jeune fille d'un puits. Le père de Joe arrête son geste, prête une oreille plus attentive et semble troublé. Le montage qui suit suggère que, dans l'espoir de sauver la malheureuse, toute l'Amérique reste suspendue aux lèvres du reporter. Mais

finalement, les équipes remontent un corps sans vie. Les clignotants des véhicules de secours s'éteignent un à un, et l'on voit ensuite le père de Joe étreindre et caresser la tête de son fils, sur laquelle, comme en témoignent plusieurs scènes précédentes, il multipliait auparavant les taloches. Une enfant a subitement basculé dans la nuit; les vieilles figures sympathiques que Woody Allen réanime, deviennent alors des lueurs servant momentanément à conjurer le vide, l'oubli et la mort, à alimenter l'espoir en nos cœurs livrés seuls à leur sort. Et les jeux d'éclairage dans *Radio Days* nous le rappellent: même nos lumières les plus intenses ne sont en réalité que de minuscules étoiles filantes traversant trop vite l'omniprésente obscurité.

Je m'explique mal les réserves de la critique locale face à *Radio Days*. On souligne bien entendu la maîtrise dont y fait preuve Allen, on note sa parenté avec *Amarcord*, un sommet fellinien, mais, en dernier ressort, on lui retire sa faveur. «Il ne possède pas non plus l'originalité des œuvres de la grande période d'Allen (d'*Annie Hall* à *Zelig*)»¹, nous dit-on. Ou encore:

*À sa manière, Radio Days est une sorte de petit chef-d'œuvre. Mais, malgré une conclusion presqu'fellinienne, il ne faudrait pas voir dans cette chronique amusante et amusée l'Amarcord de Woody Allen. Il nous charme mais ne nous émeut pas.*²

Jusqu'à présent, seul, à ma connaissance, Robert-Claude Bérubé³ a rendu justice au dernier long métrage de Woody Allen, en y voyant une reconstitution particulièrement réussie d'un passé personnel auquel, grâce à la générosité de l'auteur et à son propre bagage, un Québécois de sa génération peut s'identifier. Dans l'ensemble, toutefois, les «mais» ont suivi les bons mots. Or qu'a Woody Allen à envier à Fellini? Et pourquoi faut-il que sa grande

1. Luc Perreault,
«Radio Days:
À la recherche
du son perdu»,
La Presse,
31 janvier
1987, p. E-18.

2. Francine Laurendeau,
«C'était le
temps de la
radio»,
Le Devoir,
31 janvier
1987, p. C-8.

3. Séquences,
no 129,
avril 1987,
pp. 70-71.

période soit déjà passée? Qu'a-t-on à lui reprocher au juste? De ne pas être né en Europe comme deux de ses maîtres, Fellini et Bergman? De vieillir?

4. André Roy,
«Hannah and
Her Sisters de
Woody Allen»,
Spirale, no 61,
mai 1986,
p. 12.

Déjà, dans une étude serrée sur *Hannah and Her Sisters*⁴, un critique fort perspicace nous avait averti: «la thématique allenienne commence sérieusement à se rétrécir», écrivait-il. Par crainte, peut-être, de heurter les cœurs sensibles, il se gardait bien de révéler tous les symptômes de ce fâcheux déclin, mais, en notant un peu plus haut que «l'œuvre devient pour ainsi dire plus familiale», il mettait incontestablement le doigt sur le bobo, il dépistait le cancer qui ronge dangereusement la créativité du cinéaste new-yorkais. En effet, comment un génie tel que Woody Allen a-t-il pu oublier que, dès qu'un artiste permet à la famille de s'infiltrer dans son œuvre, il corrode et émascule cette dernière? Pour avoir désobéi à cette terrible mais impérieuse loi, en «dirigeant de nouveau la femme qu'il aime», «les deux sœurs et la mère» de celle-ci⁵, en allant même jusqu'à s'apitoyer (quelle honte!) sur un vieux couple à la retraite, Woody Allen s'est lui-même égaré hors des nobles sentiers de l'art: «tout lui échappe», et il n'offre plus à ses admirateurs qu'une série de «petits (vraiment petits) drames». Comme le démontre si bien le brillant critique, à force de flirter avec la famille, notre idole a tout bonnement accouché d'une souris. Et ce n'est pas sans peine que nous sommes obligés de reconnaître son erreur.

5. J'en déduis
donc que
Barbara
Hershey et
Dianne Wiest
sont aussi les
filles de
Maureen
O'Sullivan (?)

Mais trêve de larmoiements. Pour en arriver à déplorer une baisse — forte ou légère, peu importe — du génie de Woody Allen, il faut probablement avoir préalablement vu en lui un demiurge, un nouveau Prométhée ou un avatar de Don Juan. Quel fardeau pour un cinéaste! Or, loin d'offrir l'image d'un homme apte à mettre l'existence à sa main et à défier Dieu lui-même, Woody Allen est toujours apparu au public sous les traits d'un timide mal préparé pour

faire face à la musique. Dans *Take The Money and Run, Bananas, Sleeper, Love and Death*, par exemple, le petit Juif à lunettes est propulsé d'un lieu à l'autre, entraîné malgré lui dans une série d'aventures; s'il n'en tenait qu'à lui, il resterait à dormir au chaud chez lui, auprès d'une jolie femme si possible. Il n'est donc pas si étonnant que, dans les films subséquents (*Annie Hall, Manhattan, etc.*), sa ville, New York, acquiert une telle ampleur, qu'il la célèbre avec tant de véhémence et qu'il lui demande, à l'occasion, de raffermir son identité toujours chancelante. Il lui doit presque tout: il y est né, y a grandi, y a appris son métier. Ailleurs, malgré la qualité de l'accueil (la Californie dans *Annie Hall*, le festival cinématographique dans *Stardust Memories*), cet homme pourtant futé et débrouillard se sent désespérément mal à l'aise; il lui faut un lieu où il se reconnaît et où il peut respirer sans effort.

Il lui faut également une compagne, et il est inutile de revenir ici sur les multiples démêlés érotiques du personnage, sinon pour rappeler que, malgré certaines apparences, la simple satisfaction sexuelle n'en était pas l'unique objet. En ce sens, *Zelig*, un film où triomphe l'image du couple dans toute sa simplicité et sa candeur, marquait peut-être la fin d'une errance et le début d'une nouvelle quête. Rappelons brièvement l'histoire. Incarné par Allen, Zelig est un homme qui, pour se donner une contenance, adopte l'apparence de ses interlocuteurs. Ce n'est que sous les bons soins d'une charmante psychiatre de qui il tombe amoureux (jouée par Mia Farrow), et surtout, dans la chaleur du nid que les deux tourtereaux se sont construit, qu'il finit par accepter son visage et par goûter au vrai bonheur. Ce n'est donc pas de son propre chef, et en essayant de suivre le rythme endiablé d'une danse mondaine, que Zelig découvre le bonheur, mais plutôt par sa projection dans une photographie d'époque montrant un couple tout à fait ordinaire et

anonyme. Et il s'agit peut-être là d'une coïncidence mais, à partir de *Zelig*, Woody Allen multiplie étrangement ses emprunts au passé; il se lance pour ainsi dire dans une vaste et systématique entreprise de récupération, en donnant maintenant le devant de la scène — après les avoir utilisés comme accessoires — aux débris poussiéreux d'une culture populaire révolue, à des résidus fantomatiques dont, de prime abord, on devine mal l'utilité, sinon de nous rappeler la petite histoire d'antan: la scène du music-hall et les facéties de ses artistes (*Broadway Danny Rose*, les Marx Brothers dans *Hannah*); les films sentimentaux des années trente et leur exotisme de pacotille (*The Purple Rose of Cairo*); la maison familiale, son quotidien et ses fêtes (*Hannah*, *Radio Days*); la radio, ses rengaines et son pathos (*Radio Days*); et enfin, comme toile de fond à tous ces films, le jazz vieillot, ses rythmes légers et ses langoureuses ballades.

Mais les variétés, les mièvreries musicales ou cinématographiques, la famille et le serinage de la radio d'il y a quarante et même cinquante ans, ne sont-ils pas des vestiges — sympathiques, certes, mais parfaitement inutilisables aujourd'hui — d'une civilisation qui n'a strictement plus rien à voir avec la nôtre? Celui qui, hier encore, avec comme seules armes son humour et ses rêves d'amour fou, affrontait résolument le mouvant, serait-il donc maintenant devenu un nostalgique frileux, prêt à sacrifier le présent au profit de l'acquisition du moindre petit bibelot susceptible d'enjoliver les murs de sa maison et de réchauffer sa douceuse vieillesse auprès de sa non moins douceuse épouse? D'aucuns pourraient le croire. Personnellement, je préfère voir dans ces nombreuses visites au grenier, le désir de dégager du passé ce qui, en lui, manifestait une tension vers de meilleurs lendemains et témoignait de l'effort constant des générations précédentes pour surmonter les tracasseries de leur vie quotidienne et rendre celle-ci plus

riche et plus agréable. Car il y a, dans le rapport qu'entretient Woody Allen avec le passé, bien plus qu'un simple attendrissement nostalgique. Bien sûr, l'apparence des figures et des formes d'antan l'émeut; mais en les manipulant et en les ouvrant, il montre que ces vieilles choses peuvent encore nous être profitables car, à travers leurs naïvetés et leurs travers idéologiques, elles parlaient et parlent toujours des espérances humaines, du désir de chacun d'améliorer son existence journalière. Aujourd'hui, Woody Allen sait très bien, par exemple, que l'anneau magique du Vengeur masqué était du toc, mais c'est pour se le procurer que Joe prend des initiatives; en ce sens, il joue un certain rôle dans son apprentissage et dans sa découverte du monde. Et il en est ainsi de la radio pour tous les membres de la famille dans *Radio Days*. Car, tout en nous révélant l'envers de son décor et les grosses ficelles dont elle se servait, Allen fait de la radio un formidable catalyseur d'énergie au sein de cette maison limitée dans ses ressources; ainsi, leur récepteur propulse-t-il vers l'avant ces gens qui, sans lui, seraient peut-être tentés de s'immobiliser, voire de se décourager. Dans *Hannah and Her Sisters*, un film des Marx Brothers sert sensiblement aux mêmes fins auprès de l'hypocondriaque joué par Allen lui-même. Obsédé par la maladie et la mort, celui-ci cherche en vain dans les religions des remèdes à ses angoisses. Un jour, au bord de la dépression, il entre machinalement dans une salle de cinéma, et soudain, face aux absurdes pitreries du célèbre quatuor, il réalise que si nous n'avons que cette vie à vivre, la chérir vaut peut-être mieux que s'en plaindre constamment comme Job. Une insignifiante parcelle d'une culture antérieure et appartenant à tous, intervient ici pour ressouder les liens entre l'individu isolé et l'humanité en marche, pour le remettre en selle sur le chemin du futur.

Dans chacun de ses derniers films, on voit donc Woody Allen donner de la valeur à une série de petits riens périmés, sans rapport direct avec nos graves préoccupations contemporaines. Or, loin de le déconnecter et de l'éloigner du présent, cette remise en jeu de formes et de figures désuètes, humbles et naïves — cette récupération, en quelque sorte, de son héritage populaire — lui permet de solidifier les fondations de sa maison new-yorkaise et d'élaborer les rudiments d'une sagesse personnelle. La vie n'est pas une abstraction. Elle se déroule ici, sous nos yeux, auprès de nos proches. Accorder du prix à notre univers familial et immédiat, c'est non pas s'y cantonner et se replier sur soi-même, mais plutôt contribuer à l'édification du royaume terrestre et, surtout, s'octroyer une richesse et des chances de bonheur dans un présent dont les issues menacent à tout moment de disparaître derrière un brouillard semblable à celui que, seule et à pied, la tante Bea a dû traverser pour rentrer à la maison, la nuit où son jovial cavalier s'affola lorsque la radio annonça que les Martiens avaient envahi la terre. Comme Allen lui-même, la tante Bea a beau souffrir de myopie, elle parvient néanmoins à garder le cap et à ne pas perdre le nord. C'est que, dans le film où elle évolue, afin que l'avenir reste ouvert et que chacun puisse trouver le chemin qui mène à sa propre maison, on a pris soin de laisser quelque veilleuse allumée.